

GRIGORESCU LA AGAPIA





Faptul că Unirea l-a surprins
pe tânărul pictor din Țara
Românească dăruind
Moldovei prinosul său
de talent este, desigur, o
coincidență. Dar acest concurs
de împrejurări are un sens
simbolic pe care dorim să-l
punem în lumină. Unirea
Principatelor a fost piatra de
temelie a României moderne,
evenimentul crucial care a
propulsat poporul român în
concertul statelor europene.
Pictura Agapiei, marcată
de experiențele artistice de
sorginte occidentală vehiculate
în Principate în prima
jumătate a secolului al XIX-lea,
va reprezenta „pașaportul”
lui Nicolae Grigorescu pentru
plecarea la studii în Franța,
situație care va declanșa
o adevărată „revoluție”,
importantă nu numai pentru
viitorul creației artistului, dar
și pentru școala românească
modernă de pictură.

„Ministeriul de Cultur
și Instrucțiune Publică.
No 6861. Mulțămirea ce au
făcut Ministerul de Culte,
D-sale pictorului
N. Grigorescu, sub No 6860
pentru pictura bisericei
Monastirei Agapiea.
După informațiile luate,
Ministerul s-au încredințat
că D-voastră în depingerea
bisericei de la Monast.
Agapiea, ați dat dovezi
incontestabile de talentul cel
mai eminent și de un neinteres
de toată lauda.
Tablourile care ornează astăzi
ace zidire, prin bogăția
compoziției, adevărul și
vivacitatea coloritului lor,
formează pentru Moldova o
adevărată galerie de pictură,
care va atrage întotdeauna
admirația Românilor, și stima
străinului cunoscătoriu care ar
călători prin acele îndepărtate
locuri.
Lucru ce ați făcut mai mult
peste îndatorirea ce ați
luat asupra-vă este o vie
testimonie, că puneți mai
presus amoriul artei, decât
avantajele materiale ce ea v-ar
aduce, ear scoala de desen
și pictură, pe care din
propriea D-voastră impulsie
ați înființat în acea Monastire,
vă va atrage în toată vremea
recunoștința tinerilor eleve
care vor frecventa-o, și va
atesta generațiunelor viitoare
patriotizmul adevărat a
junelui ei fondator.
În fața unor asemenea acte,
consecinție naturală a unui
adevărat fiu a Patriei,
Ministerul simte o vie
plăcere a vă exprima a sa vie
mulțămire.”
„Monitorul Oficial al
Moldovei” (anul III, nr. 223,
Iasi, Marti 11, iulie 1861,
p. 901-902)

Referent științific – dr. Ioana Vlasiu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”
al Academiei Române, București

Fotografii – Constantin Dina

DTP: Gheorghe Koosch

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
SABADOS, MARINA ILEANA

Grigorescu la Agapia / Marina Ileana Sabados ;
foto.: Constantin Dina. - Iași : Doxologia, 2012
ISBN 978-606-8278-29-2

I. Dina, Constantin (foto.)

75(498) Grigorescu, N.
929 Grigorescu, N.

Coperta I - Nicu Grigorescu, *Iisus în cer cu îngerii*, pictură din turla bisericii Sfinții Voievozi
a Mănăstirii Agapia

Marina Sabados

Grigorescu la Agapia

Tipărită cu binecuvântarea
Înaltpreasfințitului TEOFAN,
Mitropolitul Moldovei și Bucovinei



Nicolae Grigorescu la vârsta la care a pictat Agapia



Nicu Grigorescu, *Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil*, icoana de hram
din tãmpla bisericii Sfinții Voievozi a Mãnãstirii Agapia

Cuvânt înainte

Grigorescu și Agapia – iată o conexiune pe care nimeni nu o poate ignora și despre care s-a vorbit. Anterior, I. D. Ștefănescu, Al. Vlahuță, George Oprescu, Remus Niculescu, Teodora Voinescu, Lelia Rudașcu au abordat acest subiect, fiecare contribuind la conturarea unei imagini ce se vrea cât mai completă și fidelă. La rugămintea noastră, iată, un minunat om de cultură s-a încumetat la un studiu monografic sistematic, complex și accesibil consumatorului de cultură. Este o abordare nouă și mai cuprinzătoare a unui subiect deja *clasicizat*, iar lectura este de o surprinzătoare prospețime. Deși studiul este la obiect, minuțios, captivează asemenea unui text literar. Lucrarea este amplu documentată și folosește izvoare conexe: de la condicele mănăstirii și acte administrative și juridice precum învoielile, contractele, până la pretențioase studii academice. Dar, ce este mai important, avem aici opinia unui specialist, un cercetător aplicat, meticolos până la acribie și de o fermecătoare modestie în ciuda staturii intelectuale manifeste.

Cu autoritatea specialistului, cu dragostea patriotului, cu interesul omului de cultură avizat, Marina Ileana Sabados, cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” București, ni-l prezintă pe Grigorescu ca personalitate completă, în toate etapele dezvoltării artistice. Dar, ni-l prezintă și pe omul Grigorescu: sensibil până la durere față de frumusețea din afară, zămisbind tainică frumusețe în interior, rezonând cu neamul său, al cărui nou drapel l-a închipuit pe aripi de arhangheli, pentru ca acesta mai ușor să ajungă la Dumnezeu.

Marina Ileana Sabados explică etapele, condițiile și implicațiile secularizării picturii bisericești și semnificațiile ideologice ale virajului lumii artistice spre modelele și moda occidentală dar, își manifestă propria opțiune, pe care mai degrabă o sugerează, păstrând acea distanță rezonabilă față de subiectul pe care îl analizează obiectiv și, generoasă, lasă cititorului spațiu de reflecție. Concluziile de bun simț sunt sugerate însă acestuia prin argumentarea la obiect asupra fiecărui punct în discuție. De aici și meticulozitatea documentării și a construcției fiecăreia dintre părți, ce are o arhitectură elaborată atent pentru a servi la realizarea planului lucrării. Tot de argumentare ține și trimiterea permanentă la imagistică.

Autoarea studiului face observații pertinente asupra evoluției picturii religioase în peisajul autohton aflat în condiționarea istorică a unui timp cu o dinamică bulversantă

și argumentează ideea că **pictura Agapiei a constituit pașaportul artistic al lui Grigorescu** spre acel *El Dorado* al artiștilor europeni: școlile de pictură din Occidentul secolului al XIX-lea.

Mulțumirilor noastre calde le asociem recunoștința cititorului ce, cu siguranță, va fi captivat și, mai presus de toate, instruit în creația lui Grigorescu, și încă într-un mod plăcut! Este capacitatea personalităților excepționale de a transmite într-o formă accesibilă, sistematizată, informație de primă mână, rod al unei munci asidue de multă, multă vreme. O numim pe autoarea cărții-album „Grigorescu la Agapia”, Marina Ileana Sabados, prietena de suflet a mănăstirii Sfinților Arhangheli, Agapia, și o dorim alături de noi și în alte demersuri culturale.

Monahia Olimpiada Chiriac
Stareța Mănăstirii Agapia

Cuvânt de mulțumire din partea autorului

Această carte a fost elaborată într-o perioadă îndelungată de timp, determinată de factori obiectivi și subiectivi. Pe parcurs, Maica Stareță Olimpiada Chiriac și soborul Mănăstirii Agapia m-au susținut cu multă răbdare și nestrămutată încredere, care a fost principalul imbold pentru ducerea la bun sfârșit a lucrării. Le aduc aici caldele mele mulțumiri.

Studiul picturii lui Nicolae Grigorescu de la Agapia ar fi fost caduc fără comparațiile necesare cu operele anterioare ale pictorului, îndeosebi ale celor de la Băicoi, Căldărușani și Zamfira. De aceea, mulțumesc Părintelui Lavrentie Găță, starețul Mănăstirii Căldărușani, Maicii Fanuria Berica, stareța Mănăstirii Zamfira, și Maicii Josefina de la aceeași mănăstire, precum și Părintelui paroh Gheorghe Ștefănică de la biserica Sfinții Împărați Constantin și Elena din Băicoi, pentru amabilitatea și înțelegerea de a-mi fi permis studierea și fotografierea picturilor lui Grigorescu din aceste lăcașuri. Mulțumesc, de asemenea, domnului Florin Sicoie, directorul Muzeului de Artă Ploiești, și muzeografilor de la Muzeul memorial Nicolae Grigorescu din Câmpina, care mi-au facilitat studierea cărții *Musée religieux*, aflată în biblioteca personală a pictorului.

Mulțumesc doamnei Ioana Vlasiu, coordonator al secției „Artă Modernă” din cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, pentru încrederea cu care a susținut realizarea acestei lucrări închinată picturii de început a lui Nicolae Grigorescu, acceptând să-i fie referent științific. De asemenea, mulțumesc colegilor mei Constanța Costea, Ioana Iancovescu și Aurelian Stroe, ale căror sfaturi, informații și observații asupra textului ori ajutor la completarea bibliografiei mi-au fost de un real folos. Un cuvânt de mulțumire doresc să adresez și Maicii Mihaela Isachie de la Arhiepiscopia Romanului și Bacăului, pentru ajutorul dat la completarea ilustrației.

Mulțumiri se cuvin tuturor celor care m-au susținut pe parcursul cercetării cu informații inedite și suport logistic, și, în acest sens, îi amintesc pe Daniel Suceava, Ruxandra Lambru, Alexandra și Lucian Sabados, Anca Mureșan.



Plănușă 1 Mănăstirea Agapia la începutul secolului al XX-lea

Mănăstirea Agapia și Nicolae Grigorescu

O mănăstire veche de peste două veacuri ...

Când Nicolae Grigorescu a venit la Agapia din Vale să picteze biserica Sfinților Arhangheli, mănăstirea avea deja o istorie de peste două veacuri. Așezată în inima Moldovei, în apropierea celor mai vechi așezăminte monahale, cele de la Neamț și Bistrița, a căror existență se confunda cu cea a statului moldovenesc, Agapia din Vale preluase, la începutul secolului al XVII-lea, principalele funcțiuni ale schitului din Deal, a cărui vechime se pierdea și ea în vremurile întemeierii voievodatului. Între anii 1642-1644, hatmanul Gavril Coci, fratele domnului Moldovei Vasile Lupu, și cneaghina sa Liliana se nevoiseră și plătiseră, pentru pomenirea lor și a neamului lor, înălțarea bisericii închinată sfinților Arhangheli Mihail și Gavriil, pe care o împrejmuiseră cu ziduri și chilii și o înzestraseră cu moșii, averi și odoare sfinte¹. Era o construcție mare, posibil inspirată de biserica Trei-Ierarhilor din Iași², ctitoria fratelui său domnesc, dar ale cărei decorații arhitecturale și pictate ne sunt azi aproape necunoscute, căci construcția a suferit pe parcursul existenței sale numeroase distrugerii, urmate de transformări. Dar nu numai zidurile suferiseră schimbări, ci și obștea monahală. După ce, timp de 150 de ani, aici viețuiseră călugări, la începutul secolului al XIX-lea, mitropolitul Veniamin Costachi, boier de viță, a hotărât înlocuirea acestora cu maici aduse din mai multe schituri moldovenești, sub păstoria surorii sale Elisaveta³. Aceasta a atras după sine multe fete de boieri, care aleseseră să îmbrace haina monahală, îmbogățind mănăstirea cu zestrea lor, astfel încât, pentru o vreme, Agapia a fost cunoscută ca mănăstire a „aristocrației” moldovenești⁴.

... și pictorul de numai 20 de ani

La mijlocul veacului, Mănăstirea Agapia era condusă de una dintre acele personalități de excepție care marchează istoria unui loc: stareța Tavefta Ursache. Cu ocazia lucrărilor de restaurare a așezământului, ea a fost cea care i-a încredințat lui Nicolae Grigorescu dificila și nobila sarcină de a picta biserica mare a mănăstirii. Aceasta se întâmpla între anii 1858 – 1861. Grigorescu venea din Țara Românească și ca formație artistică era autodidact. În anii adolescenței pictase mai mult icoane, însușindu-și tehnicile și curente stilistice în mod empiric, cu rapiditatea proprie doar talentelor de excepție. Asimilase cu ușurință principiile stilului neoclasic, dovadă stând pictura murală de la Mănăstirea Zamfira (județul Prahova),

iar aici, la Agapia, la numai 20 de ani, avea să realizeze unul dintre cele mai admirate ansambluri de pictură religioasă din vremea sa, operă sinceră, dublată de o măiestrie nativă, mai presus de picturile contemporanilor săi Lecca, Popp și Tattarescu, școliți în străinătate.

Agapia, Grigorescu și Unirea

La începutul anului 1859, Unirea Principatelor Române l-a aflat pe Grigorescu în Moldova, lucrând la Mănăstirea Agapia. Alexandru Vlahuță reproduce din memorie mărturia pictorului care mai păstra încă, în anii maturității, efuziunea patriotică, de esență romantică, a trăirii marelui eveniment:

„Într-o dimineață ne vine vestea că s'a ales Cuza Domnitor în amândouă capitalele. Am lăsat tot, am pus șeaua pe cal, și fuga la târg. Atunci am văzut eu ce va să zică bucuria unui popor. Cântece, jocuri, chiote în toate părțile. Îți eșeau oamenii în drum cu oala plină cu vin; care cum se întâlneau luau vorba de Cuza, de Unire, se îmbrățișau și încingeau horă în mijlocul drumului. Și era un ger de crăpau pietrele. Da unde mai sta cineva în casă? Am văzut bătrâni cari plângeau de bucurie. Vr'o săptămână n'am mai putut lucra. Trimeteam la târg de două ori pe zi după vești. Plăteam câte trei și câte patru sfanți pe-o gazetă, și ne strângeam toți s'ascultăm noutăți - «novitale» cum se zicea pe-atunci. Nici nu era chip să ne mai gândim la altceva. Mi-aduc aminte că stam seara până târziu și făceam desenuri alegorice despre Unirea Principatelor... Vremi de credință erau acelea! Era mai multă iubire între oameni, și mai multă cinste”³. Marcat de empatia generală și prin excelență sincer, a pictat probabil Grigorescu aripa arhanghelului Gavriil din icoana împărătească de hram în roșu, galben și albastru, detaliu imposibil de separat de conotația sa patriotică și naționalistă.

Erau, într-adevăr, „vremi de credință”, dar și „vremi” de profunde transformări ale civilizației românești, aflată în proces de regenerare națională. Cu forțe proprii, dar și cu sprijinul unora dintre marile puteri europene, elitele progresiste ale națiunii proiectau statul român modern, unitar și suveran, bazat pe principii politice, economice, sociale și culturale inspirate de țările occidentale cu tradiție. Curentul schimbării, care se manifestase cu peste jumătate de secol mai devreme în artă, pătrunsese deja stratul dens al mentalităților post-medievale, pregătind terenul pentru transformările politice reformatoare.

Faptul că Unirea l-a surprins pe tânărul pictor din Țara Românească dăruind Moldovei prinosul său de talent este, desigur, o coincidență. Dar acest concurs de împrejurări are un sens simbolic pe care dorim să-l punem în lumină. Unirea Principatelor a fost piatra de temelie a României moderne, evenimentul crucial care a propulsat poporul român în concertul statelor europene. Pictura Agăpiei, marcată de experiențele artistice de sorginte occidentală vehiculate în Principate în prima jumătate a secolului al XIX-lea, va reprezenta „pașaportul” lui Nicolae Grigorescu pentru plecarea la studii în

Franța, situație care va declanșa o adevărată „revoluție”, importantă nu numai pentru viitorul creației artistului, dar și pentru școala românească modernă de pictură.

Contemporanii despre pictura lui Grigorescu de la Agapia

Pictura Agapiei i-a impresionat pe contemporani, de la maicile care vedeau în sfinții pictați pe pereți prezențe „vii, omenește vii” – după cum observa Vlahuță – și până la George Schiller, restauratorul Pinacotecii din Iași, solicitat de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice să evalueze din punct de vedere artistic lucrarea abia terminată și care aprecia cu entuziasm că Grigorescu a lăsat în Moldova „un monument unic în arta picturii”⁶. Efectul acestui referat, ca și sprijinul necondiționat oferit de Mihail Kogălniceanu – care, în cursul unei vizite la Agapia, având prilejul să constate în mod direct calitățile picturii lui Grigorescu⁷, sesizase potențialul artistic remarcabil al tânărului artist – îi vor facilita obținerea mult doritei burse de studii în Franța, pe termen de cinci ani⁸.

Posteritatea despre pictura de la Agapia

La scurtă vreme după moartea sa, în 1907, urmașii i-au adus lui Nicolae Grigorescu omagiul cuvenit, ca artist de excepție și exponent emblematic al școlii moderne de pictură din România. Firește, atenția cronicarilor și criticilor săi s-a îndreptat în primul rând spre opera de maturitate, realizată după perioada de studii în Franța, lăsând în penumbră anii de formare în țară, care erau, totuși, evocați în 1910⁹, cu farmec literar, de Alexandru Vlahuță, prietenul lui Grigorescu și biograful său. Vlahuță rezerva Agapiei, în monografia închinată pictorului, un capitol, de fapt câteva pagini, în care consemna amintirile din tinerețe ale prietenului său și propriile sale sentimente în fața picturii din biserică. El este cel care a acreditat ideea că Grigorescu a pictat la Agapia după modele vii, oferind chiar câteva exemple concrete, dintre care amintim pe profesorul de la Iași Miltiade Țoni, care ar fi pozat pentru *Sfântul Gheorghe* de pe ușa diaconească de nord a tâmplei, pe măicuța nenumită care ar fi inspirat icoana *Sfintei Varvara* din biserică, sau pe țărancă din Filioara care ar fi fost modelul uneia dintre imaginile Maicii Domnului. Nu putem trece cu vederea nici contribuția, chiar modestă, a preotului N. Dărăngă, autorul monografiei Mănăstirii Agapia din 1908, care prezintă temele iconografice ale picturii murale, atât cât i-au fost accesibile, și încearcă, oarecum neavizat, să definească arta lui Grigorescu, identificând „un stil de pictură proprie românească” – rezultat al combinării „stilului picturii bizantine cu cel renăscut al occidentului”¹⁰.

Primul istoric de artă interesat de opera lui Grigorescu de la Agapia a fost I.D. Ștefănescu. Legătura acestuia cu pictorul este una specială, I.D. Ștefănescu devenind cumnatul fiului lui Grigorescu, Gheorghe, prin căsătoriile celor doi cu fiicele lui

Franța, situație care va declanșa o adevărată „revoluție”, importantă nu numai pentru viitorul creației artistului, dar și pentru școala românească modernă de pictură.

Contemporanii despre pictura lui Grigorescu de la Agapia

Pictura Agapiei i-a impresionat pe contemporani, de la maicile care vedeau în sfinții pictați pe pereți prezențe „vii, omenește vie” – după cum observa Vlahuță – și până la George Schiller, restauratorul Pinacotecii din Iași, solicitat de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice să evalueze din punct de vedere artistic lucrarea abia terminată și care aprecia cu entuziasm că Grigorescu a lăsat în Moldova „un monument unic în arta picturii”⁶. Efectul acestui referat, ca și sprijinul necondiționat oferit de Mihail Kogălniceanu – care, în cursul unei vizite la Agapia, având prilejul să constate în mod direct calitățile picturii lui Grigorescu⁷, sesizase potențialul artistic remarcabil al tânărului artist – îi vor facilita obținerea mult doritei burse de studii în Franța, pe termen de cinci ani⁸.

Posteritatea despre pictura de la Agapia

La scurtă vreme după moartea sa, în 1907, urmașii i-au adus lui Nicolae Grigorescu omagiul cuvenit, ca artist de excepție și exponent emblematic al școlii moderne de pictură din România. Firește, atenția cronicarilor și criticilor săi s-a îndreptat în primul rând spre opera de maturitate, realizată după perioada de studii în Franța, lăsând în penumbră anii de formare în țară, care erau, totuși, evocați în 1910⁹, cu farmec literar, de Alexandru Vlahuță, prietenul lui Grigorescu și biograful său. Vlahuță rezerva Agapiei, în monografia închinată pictorului, un capitol, de fapt câteva pagini, în care consemna amintirile din tinerețe ale prietenului său și propriile sale sentimente în fața picturii din biserică. El este cel care a acreditat ideea că Grigorescu a pictat la Agapia după modele vii, oferind chiar câteva exemple concrete, dintre care amintim pe profesorul de la Iași Miltiade Țoni, care ar fi pozat pentru *Sfântul Gheorghe* de pe ușa diaconească de nord a tamplei, pe măicuța nenumită care ar fi inspirat icoana *Sfintei Varvara* din biserică, sau pe ȧranca din Filioara care ar fi fost modelul uneia dintre imaginile Maicii Domnului. Nu putem trece cu vederea nici contribuția, chiar modestă, a preotului N. Dăărăngă, autorul monografiei Mănăstirii Agapia din 1908, care prezintă temele iconografice ale picturii murale, atât cât i-au fost accesibile, și încearcă, oarecum neavizat, să definească arta lui Grigorescu, identificând „un stil de pictură proprie românească” – rezultat al combinării „stilului picturii bizantine cu cel renăscut al occidentului”¹⁰.

Primul istoric de artă interesat de opera lui Grigorescu de la Agapia a fost I.D. Ștefănescu. Legătura acestuia cu pictorul este una specială, I.D. Ștefănescu devenind cumnatul fiului lui Grigorescu, Gheorghe, prin căsătoriile celor doi cu fiicele lui

Alexandru Vlahuță, Margareta și, respectiv, Anișoara. Nepot al lui Barbu Ștefănescu Delavrancea, I.D. Ștefănescu a participat, probabil, la întrunirile scriitorilor din casa familiei Vlahuță de la Mănăstirea Agapia¹¹, la care era prezent și Nicolae Grigorescu, revenit aici în ultimii ani de viață¹². Și tot el este cel care, organizând un muzeu al mănăstirii în 1927, la inițiativa conducerii acesteia, a rezervat o sală întreagă operei de la Agapia a marelui pictor, sală în care a expus, alături de icoane, și gravurile după picturi occidentale care au inspirat unele scene din pictura murală¹³.

I.D. Ștefănescu, ale cărui cercetări în domeniul artei medievale românești au fost încununate în 1928 de un doctorat susținut la Sorbona, s-a referit în mai multe rânduri, de-a lungul câtorva decenii, începând din 1920, la începuturile creației grigoresciene, reprezentate în cea mai mare parte de pictura religioasă¹⁴. Bun cunoscător al picturii de tradiție bizantină, el a situat începuturile creației lui Grigorescu în continuarea artei zugravilor valahi, mai precis a școlii de la Cernica și Căldărușani, de care s-a desprins ulterior, apropiindu-se de pictura Renașterii. „Artistul nu poate fi învinuit însă de nimeni. Aceasta era atmosfera și acestea erau ideile venite din Apus, și pretutindeni se goneau de pe pereți aceia ce era socotit drept un semn de inferioritate culturală”¹⁵. Cel care i-ar fi făcut cunoscute „meșterului Nicu” „capod'operele artei apusene a Renașterii” – afirmă I.D. Ștefănescu – a fost un călugăr, arhidiaconul Iosif (Gheorghian) de la Mănăstirea Neamț, viitor mitropolit primat al României¹⁶. Încă din 1920, Ștefănescu identificase modelul *Punerii în mormânt* din biserica Agapiei, ca fiind o pictură de Tizian¹⁷. Și, pe urmele lui Vlahuță, el considera că Grigorescu a folosit modele vii în „portretizarea” sfinților și sfințelor din pictura bisericii Sfinții Arhangheli¹⁸.

În sfârșit, în unele scrieri¹⁹, I.D. Ștefănescu introduce problema paternității picturii de la Agapia, susținând, în ciuda evidenței și, mai ales, a mărturiei lui Grigorescu, consemnată de el însuși²⁰, faptul că unele „tablouri religioase” ar fi opera unor zugravi locali, dintre care îl numește pe Nicu Lefteriu, considerat chiar maestru al tânărului pictor, afirmație contrazisă de cercetările ulterioare²¹. Ideea că Grigorescu ar fi colaborat cu alți zugravi în realizarea picturii din biserica Sfinții Arhangheli se regăsește și la Virgil Cioflec, autorul monografiei închinată lui Nicolae Grigorescu în 1925, care crede că în pictura Agapiei se recunoaște și contribuția lui Girardelli, un artist eclectic, însărcinat aici cu „unele lucrări de adaptare: atitudini, mișcări, gesturi...”²².

În perioada interbelică, cercetările dedicate creației lui Nicolae Grigorescu au evoluat odată cu introducerea în circuitul științific a câtorva documente importante pentru cunoașterea genezei unor opere ale artistului. Printre acestea se numără și contractele pentru pictarea bisericii Mănăstirii Zamfira²³ și a celei din Mănăstirea Agapia²⁴.

O primă sinteză a datelor biografice acumulate până la acea dată, privind perioada de formație a pictorului Grigorescu, este publicată în 1938 de Teodora Voinescu²⁵, fără

ca autoarea să analizeze operele propriu-zise. Această lucrare a fost îmbogățită după război prin publicarea cercetărilor întreprinse în cadrul Institutului de Istoria Artei din București de Lelia Rudașcu²⁶, dar mai ales de George Oprescu și Remus Niclescu²⁷. După aproape 50 de ani de la publicare, lucrarea acestora *N. Grigorescu – Anii de ucenicie* rămâne bibliografia de referință pentru creația grigoresciană dinainte de plecarea la studii în Franța, având meritul de a analiza în mod sistematic etapele de evoluție în pictura religioasă a „meșterului Nicu”: icoanele de la Băicoi, șederea la Căldărușani-Cernica, picturile murale și icoanele de la Zamfira, în sfârșit, ansamblul de pictură de la Mănăstirea Agapia. Studiul lui G. Oprescu și R. Niclescu, reluat și completat în marea monografie *N. Grigorescu*, publicată în două volume în 1961–1962²⁸, are meritul de a identifica unele modele iconografice și stilistice care au contribuit la formarea tânărului artist autodidact și de a evidenția „*excepționala sa precocitate*” artistică²⁹ și locul pe care l-a ocupat în contextul picturii religioase românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Prezenta lucrare consacrată picturii lui Grigorescu de la Mănăstirea Agapia, continuând direcțiile de cercetare formulate în studiul menționat, datorează mult celor doi venerabili înaintași, cărora le aducem aici un omagiu.

Nu putem încheia această trecere în revistă a literaturii privind pictura de la Agapia fără a menționa contribuția monahiei Eustochia Ciucanu, fostă stareță a mănăstirii și adevărată urmașă a vrednicei Tavefta Ursache, autoare care, în monografia închinată Agapiei, rezervă un important loc prezentării picturii lui Grigorescu și aprecierilor de care aceasta s-a bucurat de-a lungul timpului³⁰.

O carte-album închinată operei de la Agapia a tânărului Grigorescu

Între anii 1996–2004, pictura bisericii Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil de la Mănăstirea Agapia a fost restaurată de pictorii Pia-Ștefania și Mihai Stinghie, împreună cu Gheorghe Pătrașcu. Rezultatul lucrărilor de restaurare a născut ideea alcătuirii unui album detaliat închinat operei grigoresciene de la Agapia, însoțit de un text care să pună în valoare această remarcabilă creație de tinerețe.

Ce contribuție ar putea aduce o nouă publicație asupra picturii lui Nicolae Grigorescu de la Agapia, în afară, bineînțeles, de o bogată ilustrație de calitate, favorizată de restaurări? Cu excepția lui I.D. Ștefănescu, ansamblul de picturi de la Mănăstirea Agapia a fost studiat din punctul de vedere al exegeților operei lui Grigorescu, deci al cercetătorilor artei moderne românești, fiind considerat o bază de plecare pentru înțelegerea creației sale de maturitate. S-a acordat mai mică importanță situării momentului artistic Agapia în procesul de prefacere a picturii religioase românești de la sfârșitul evului mediu și începutul erei moderne, care s-a petrecut la cumpăna secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. De asemenea, credem că se mai poate insista asupra raportului dintre ansamblurile pictate de Grigorescu la Zamfira și mai ales la Agapia

și pictura religioasă de „modă nouă”, ai căror autori se numeau Constantin Lecca, Mișu Popp și mai cu seamă Gheorghe Tattarescu. O asemenea investigație va trebui să găsească răspuns problemei gustului artistic al publicului contemporan, inclusiv al clerului care înainta comenzile lucrărilor de pictură și avea obligația să vegheze asupra respectării canoanelor Bisericii în domeniul artistic.

În menționatul studiu N. Grigorescu – *Anii de ucenicie*, autorii considerau că „mănăstirea [se subînțelege, în context, pictura lui Grigorescu] merită o monografie pentru ea însăși”³¹. Este ceea ce ne propunem în continuare, urmărind prezentarea climatului artistic în care se situează opera de la Agapia a tânărului pictor, descrierea picturii murale, a iconostasului și a altor icoane ce-i sunt atribuite, precum și definirea caracterelor stilistice ale acestor creații artistice.

NOTE

- 1 Bibliografia monumentului la Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 22–25.
- 2 I.D. Ștefănescu, *Mănăstirea Agapiei*, în „Lamură”, I, nr. 6–7, 1920, p. 574.
- 3 Monahia Eustochia Ciucanu, *Mănăstirea Agapia*, [Iași, 1986], p. 50–53.
- 4 G.I. Lahovari, C.I. Brătianu, G.G. Tocilescu, *Marele Dicționar Geografic al României*, vol. I, București, 1898, p. 25.
- 5 Al. Vlahuță, *Pictorul N.I. Grigorescu – Viața și opera lui*, ediție comentată de I.D. Ștefănescu, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1938, p. 13–14.
- 6 Teodora Voinescu, *Epoca de formație a lui Nicolae Grigorescu*, București, 1938, p. 14.
- 7 Fără a fi documentată, tradiția vizitei lui Mihail Kogălniceanu la Agapia, ocazie cu care ar fi cunoscut pictura lui Grigorescu, este consemnată de Al. Vlahuță, *Pictorul N.I. Grigorescu*, p. 17, și preluată de G. Oprescu și R. Niculescu, *N. Grigorescu. Anii de ucenicie*, ESPLA, 1956, p. 124, și G. Oprescu, [R. Niculescu], *N. Grigorescu*, vol. I, București, 1961, p. 68.
- 8 Teodora Voinescu, *Epoca de formație*, p. 14.
- 9 Al. Vlahuță, *Pictorul N.I. Grigorescu*, Editura Casa Școalelor, 1910, reeditată în 1938 (vezi n. 5).
- 10 Preot N. Dărăngă, *Istoria Sfintei Monastiri Agapia*, Iași, 1908, p. 93–97.
- 11 O prezentare edificatoare, deși sumară, la Monahia Eustochia Ciucanu, *Casa memorială a scriitorului Alexandru Vlahuță de la Mănăstirea Agapia*, București, 1988.
- 12 I.D. Ștefănescu, „Pictorul N. Grigorescu. Lumini și reflexe”, în *Mărturii despre N. Grigorescu*, antologie critică îngrijită de Ionel Jianu și V. Beneș, ESPLA, 1975, p. 193.
- 13 Ieromonah Vasile Vasilache, *Ctitor necunoscut*, în „Mitropolia Moldovei”, an XII, nr. 12, 1936, p. 488–490.
- 14 I.D. Ștefănescu, *Mănăstirea Agapiei*, p. 567–577; idem, *Pictura Agapiei*, în „Lamură”, I, nr. 8–9, 1920, p. 734–743; idem, „Câteva lămuriri”, introducere la monografia lui Al. Vlahuță reeditată în 1938, p. III–XVI (vezi n. 5); idem, *La 50 de ani de la moartea lui N. Grigorescu. Realizări în pictura sa religioasă*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an LXXV, 1957, nr. 8–9, p. 882–883; idem, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia. La împlinirea a o sută de ani de la săvârșirea decorului bisericii Sfinții Voievozi*, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, an XXXVII, 1961, nr. 7–8, p. 538–569; idem, *Școala de pictură de la Cernica și Căldărușani – Ucenicia lui N. Grigorescu*, în „Glasul Bisericii”, an XXVIII, 1969, nr. 3–4, p. 364–392.
- 15 Idem, „Câteva lămuriri”, p. VIII.
- 16 *Ibidem*.

- 17 Idem, *Pictura Agapiei*, p. 735. În mod inexplicabil, mai târziu, în articolul *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 547, I.D. Ștefănescu afirmă că *Punerea în mormânt* este inspirată „dintr-o pictură modernă în stilul Renașterii”.
- 18 Idem, *Pictura Agapiei*, p. 739. Idem, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 546.
- 19 Idem, „Câteva lămuriri”, p. IX-XIV; Idem, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 546-550.
- 20 Idem, „Câteva lămuriri”, p. XI: „Grigorescu însuși a lăsat să se înțeleagă clar, în mai multe rânduri, că toată podoaba picturală a bisericei îi aparține lui, și că nu a avut ajutoare cărora să le fi încredințat o parte din decor. Cercetarea interiorului bisericei Sfinților Voevozi ne arată însă hotărât că lucrul nu s’a petrecut așa. Fără puțință de îndoială, distingem trei grupe de icoane și trei meșteri deosebiți.”
- 21 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 74, n. 1; G. Oprescu, [R. Niculescu], *N. Grigorescu*, p. 55, n. 75, și p. 57.
- 22 Virgil Cioflec, *Grigorescu*, București, 1925, p. 11.
- 23 Diaconul Gh.I. Moiescu, *Contractul lui N. Grigorescu pentru zugrăvirea bisericii de la Zamfira*, în „Raze de lumină”, an VIII, nr. 3-4, 1936, p. 178-182.
- 24 Mihai Popescu, *Contractul pictorului Grigorescu cu Mănăstirea Agapia*, în „Convorbiri literare”, an LXII, 1934, p. 274-277.
- 25 Vezi n. 6.
- 26 Lelia Rudașcu, *Contribuție la cercetarea perioadei de formație a lui Nicolae Grigorescu*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, tom I, 1954, nr. 3-4, p. 97-104.
- 27 Vezi n. 7.
- 28 G. Oprescu, [R. Niculescu], *N. Grigorescu*, vol. I-II, București, 1961-1962.
- 29 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 35.
- 30 Monahia Eustochia Ciucanu, *Mănăstirea Agapia*, p. 62-81.
- 31 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 110.

Cum se pictau bisericile înainte și în vremea lui Nicolae Grigorescu

Un editorial de artă din 1847

În revista de cultură și politică „Albina românească”, editată la Iași de Gheorghe Asachi, în numărul din ziua de duminică, 14 septembrie 1847, citim în josul primei pagini un articol nesemnat, intitulat *Zugrăvia în Moldova*, care ar putea fi atribuit directorului publicației. Dorind să evidențieze rezultatele obținute de „clasul zugrăviei” de la Academia Mihăileană – instituție de învățământ superior care-și datora existența în principal lui Asachi – autorul compară tablourile „dupre natură” ale absolvenților Academiei, Lemeni și Panaiteanu-Bardasare, cu pictura din bisericile medievale. Opiniile autorului acestui editorial – în cazul lui Asachi, un mentor cultural – constituie o mărturie mai rar întâlnită și cu atât mai prețioasă a modului în care era percepută arta de tradiție bizantină de către oamenii veacului al XIX-lea:

„Astă artă, una din cele mai plăcute dintre a sale surori frumoase, n’au aflat în patria noastră alt adăpost decât biserica, unde din vechime s’au păstrat așa cum gradul de atunci a ghibăciei au informato <sic!>. Ist adaos material, cătră cele în adevăr sfinte, luându-se <sic!> mai în urmă ca o parte esențială a Religiei, nu s’au cutezat la noi a se schimba întru nimic. Și așa, pe când toată lumea hristiană, și acum de curând în Rosia ortodoxă, arta zugrăviei dupre natură s’au introdus în biserică, icoanele noastre au rămas tot cu stilul a vechiului de mezu [ev mediu], cel mai serac pentru arte și știință, când artiștii zugrăveau, filosofii cugetau și scriau în întuneric.”

Tributar gândirii romantice, pentru care evul mediu însemna o epocă de regres artistic și științific – „când artiștii zugrăveau, filosofii cugetau și scriau în întuneric” –, Asachi consideră, așadar, că vechea pictură din bisericile noastre era lipsită de creativitate și inflexibilă, iar cauzele acestei presupuse stări de fapt ar fi fost, pe de o parte, „gradul de atunci a ghibăciei” zugravilor, iar pe de alta, asimilarea artei (în cazul nostru pictura), acest „adaos material cătră cele în adevăr sfinte”, fondului dogmatic al Religiei, ceea ce ar fi izolat-o într-o zonă a interdicțiilor față de orice intruziune venită din sfera mundană.

Dacă, în ceea ce privește cea de-a doua cauză, Asachi era aproape de adevăr, căci Biserica răsăriteană veghease cu cerbicie, până prin secolul al XVII-lea, la păstrarea canoanelor ce decurgeau din dogmă în domeniul artelor vizuale, interpretarea unei așa-zise imuabilități a artei religioase tradiționale ca efect al inabilității artiștilor a

generat o neînțelegere și un mod de a gândi nedrept, care aveau să persiste încă multă vreme, până când studiul sistematic și științific al artei bizantine va clarifica principiile sale estetice. Pe scurt, pictorul bizantin sau de tradiție bizantină își subordona spiritul și talentul preceptelor unei arte considerate de inspirație divină, nepermițând ca individualitatea sa – exprimată prin rațiune și capacitate inventivă – să se afirme în vreun fel. Calitatea superioară a majorității operelor de pictură bizantină păstrate, sau, în unele cazuri, a picturilor databile până spre sfârșitul secolului al XVI-lea, lasă să se presupună existența unei selecții ferme a talentelor artistice autentice¹. Este posibil, totodată, ca formula „*gradul de atunci a ghibăciei*” să fi desemnat, în concepția lui Asachi, un stadiu inferior al limbajului plastic la îndemâna zugravilor români, raportat la cuceririle artiștilor Renașterii, printre care amintim perspectiva liniară, perspectiva cromatică, tehnica clar-obscurului. Ceea ce ignora Asachi era faptul că tot acest angrenaj de procedee și tehnici artistice, menite a reproduce cât mai verosimil realitatea, nu făcea sub nici o formă obiectul de interes al artei de tradiție bizantină, al cărei principal scop era reprezentarea lumii transcendente.

Apreciind, în continuarea editorialului, schimbările petrecute „*de curând în Rosia ortodoxă, <unde> arta zugrăviei după natură s’au introdus în biserică*” – aceasta fiind, de fapt, o consecință a europenizării impuse societății ruse de Petru cel Mare –, autorul recunoaște încercările timide făcute la începutul secolului al XIX-lea și în Moldova pentru reformarea artei picturii:

„*Adevăr este că reposatul zugrav Eustatie [Altini – n.n.], carile cu 50 ani mai înainte se trimisesă cu cheltueala statului la Academia de Viena, au reformat ceva în Moldova zugrăvia stilului bisericesc, însă el afară de talentul seu, era mărginit de ideea sus însemnată și unii din cei puțini șholeri ai sei, rezămați numai în câte au învățat, au degenerat, am putut zice, chear și stilul cel vechiu.*”

Cum picta Eustatie Altini vom vedea puțin mai departe, când vom înțelege și relativa apreciere – „*au reformat ceva*” – cu care îl învrednicește Asachi. Partea a doua a articolului este un specimen de cronică de artă în Iași mijlocului de veac XIX:

„*De aceea un rezultat bine-făcător, au produs clasul zugrăviei la Academia Mihaileană, pentru că în cursul efemer a ființei sale, au informat doi tineri zugravi compatrioți, chemați a opera reforma cerută în ist rani. Tablonul efectuos a Sfântului Arhanghel Mihail, și multe portrete acelor întâiu persoane a Moldovei, deajuns au încredințat pe public despre talentul însemnat al academicului nostru D. G. Lemeni. Doritorii acestei arte frumoase, vor ave acum prilej a admira și operele în oleiu a D. Baltazar Panaiteanu, trimese de la Minhen. Ecsactitatea sa și gustul s’au admirat în litografiile sale, dar coloritul, acurateța și armonia penelului seu, prezicu un talent deosebit. Un sahastru, după natură, și portretul unui Doctor sânt icoane vii, dar acea care mai mult fânteste admirarea privitorului este portretul în mărime naturală, a învățatului orientalist, Doctor Pruner, acum deodată aflător la Minhen, dar de 15 ani petrecător în Orient și mai ales la*

Cairo. Doctorul, în însușine <sic!> de medic a lui Abas-Pașa, este în costum de Egipt, coloritul carnei (a carnei) este adevărat, de minune, transparent, pețița sa se vede îngrecată <sic!> de înriurirea clinei africane. Pezaajul de asemenea înfățișând ținutul mării, este frumos și cumpește armonia întregului tablou, carele nu numai că samănă cu originalul, dar chear D. Pruner parcă, de pe malul Nilului zice: «Vă recomandez pe Românul de pe malul Moldovei.» Aceste tablone să pot de odată vedea în cuprinsul caselor D. Colonelului și Cavalier Doctor Cihac."

Observăm, așadar, că Asachi tratează pictura religioasă și pe cea laică cu aceeași măsură, indiferent că este vorba de „tabloul” Sfântului Arhanghel Mihail sau de portretele unor persoane din protipendada Moldovei, a căror principală calitate este aceea de a fi „efectuoase”, adică de a produce efect, desigur, estetic asupra privitorului. Pe de altă parte, fără să se rupă total de tradiție, dar conferind semnificații noi vechilor termeni, Asachi numește „icoane vii” deopotrivă imaginea „dupre natură” a unui sihastru (în context, autorul pare să se refere la imaginea unui sfânt) și portretul doctorului Pruner. În acest fel, icoana devine „tablou”, admirat pentru măiestria execuției, în vreme ce termenul tradițional de „icoană” – la origine, obiect demn de a fi venerat, prin intermediul căruia credinciosul se adresează divinității –, se golește de conținut, prin folosirea sa abuzivă în domeniul picturii laice.

Putem conchide sumar la sfârșitul editorialului de artă prezentat, că în Moldova primei jumătăți a secolului al XIX-lea, transformările survenite în înțelegerea artei – congruente curentului occidentalizant din sfera politică și socială – au alterat semnificațiile originare ale picturii religioase din Biserica răsăriteană, deși, cum vom vedea, necesitatea păstrării tradiției bizantine în pictura bisericilor românești va fi afirmată în continuare, dar în mod formal.

Începuturile picturii așa-zis „după natură” în bisericile românești

Opiniile despre artă exprimate de Gheorghe Asachi în articolul *Zugrăvia în Moldova* nu ar fi mirat pe nimeni la mijlocul secolului al XIX-lea. Nu ar fi nedumerit nici măcar receptarea picturii religioase și a celei laice deopotrivă după principiile estetice ale neoclasicismului însușite de Asachi în anii de studiu la Viena și Roma². De aproape trei sferturi de veac, zugravii români făceau tentative mai curajoase sau mai timide de a „da viață” sfinților și scenelor care ilustrau Vechiul și Noul Testament, de a le aduce mai aproape de înțelegerea și simțirea credincioșilor de rând, prin asemănarea cu ambientul cotidian. Aceasta era, mai curând, semnificația dată de Asachi formulei „dupre natură”, decât folosirea propriu-zisă de către pictor a unui model uman sau pictarea unui peisaj în mijlocul naturii.

Transformările petrecute treptat în pictura de tradiție bizantină la nivelul reprezentării, în sensul trecerii de la modul de expresie convențional-simbolic la cel cvasi-realist și, apoi, realist, adaptat unei lumi transcendente, prin asimilarea

Cairo. Doctorul, în însușine <sic!> de medic a lui Abas-Pașa, este în costum de Egipt, coloritul carnei și al (a carnei) este adevărat, de minune, transparent, pe lângă să se vede îngrețată <sic!> de înfrigurarea climatei africane, Peisajul de asemenea înfățișând ținutul mării, este frumos și compunește armonia întregului tablou, carele nu numai că seamănă cu originalul, dar chiar D. Pruner parcă, de pe malul Nilului zice: «Vă recomandez pe Românul de pe malul Moldovei.» Aceste tablouri să pot de odată vedea în cuprinsul caselor D. Colonelului și Cavalier Doctor Cihac.”

Observăm, așadar, că Asachi tratează pictura religioasă și pe cea laică cu aceeași măsură, indiferent că este vorba de „tabloul” Sfântului Arhanghel Mihail sau de portretele unor persoane din protipendada Moldovei, a căror principală calitate este aceea de a fi „efectuoase”, adică de a produce efect, desigur, estetic asupra privitorului. Pe de altă parte, fără să se rupă total de tradiție, dar conferind semnificații noi vechilor termeni, Asachi numește „icoane vii” deopotrivă imaginea „dupre natură” a unui sihastru (în context, autorul pare să se refere la imaginea unui sfânt) și portretul doctorului Pruner. În acest fel, icoana devine „tablou”, admirat pentru măiestria execuției, în vreme ce termenul tradițional de „icoană” – la origine, obiect demn de a fi venerat, prin intermediul căruia credinciosul se adresează divinității –, se golește de conținut, prin folosirea sa abuzivă în domeniul picturii laice.

Putem conchide sumar la sfârșitul editorialului de artă prezentat, că în Moldova primei jumătăți a secolului al XIX-lea, transformările survenite în înțelegerea artei – congruente curentului occidentalizant din sfera politică și socială – au alterat semnificațiile originare ale picturii religioase din Biserica răsăriteană, deși, cum vom vedea, necesitatea păstrării tradiției bizantine în pictura bisericilor românești va fi afirmată în continuare, dar în mod formal.

Începuturile picturii așa-zis „după natură” în bisericile românești

Opiniile despre artă exprimate de Gheorghe Asachi în articolul *Zugrăvia în Moldova* nu ar fi mirat pe nimeni la mijlocul secolului al XIX-lea. Nu ar fi nedumerit nici măcar receptarea picturii religioase și a celei laice deopotrivă după principiile estetice ale neoclasicismului însușite de Asachi în anii de studiu la Viena și Roma⁴. De aproape trei sferturi de veac, zugravii români făceau tentative mai curajoase sau mai timide de a „da viață” sfinților și scenelor care ilustrau Vechiul și Noul Testament, de a le aduce mai aproape de înțelegerea și simțirea credincioșilor de rând, prin asemănarea cu ambientul cotidian. Aceasta era, mai curând, semnificația dată de Asachi formulei „dupre natură”, decât folosirea propriu-zisă de către pictor a unui model uman sau pictarea unui peisaj în mijlocul naturii.

Transformările petrecute treptat în pictura de tradiție bizantină la nivelul reprezentării, în sensul trecerii de la modul de expresie convențional-simbolic la cel cvasi-realist și, apoi, realist, adaptat unei lumi transcendente, prin asimilarea

curentelor stilistice occidentale care s-au succedat de la Renaștere până în veacul al XIX-lea, își au germeii în centrul Europei, la începutul secolului al XVII-lea. Ele s-au petrecut în sânul comunității ortodoxe a rușilor occidentali din sudul și estul Regatului Poloniei, a căror cultură se dezvoltase în contact direct cu civilizația poloneză, de confesiune catolică. Această vecinătate a favorizat de timpuriu împrumuturi artistice reciproce. Desigur, au existat împrumuturi ale unor elemente stilistice apusene în timpul ocupației latine a capitalei bizantine și, apoi, în pictura cretană de după căderea Constantinopolului¹, dar acestea nu au afectat conținutul iconografic și nici caracterul transcendent al reprezentării.

La sfârșitul veacului al XVI-lea, comunitatea ortodoxă a traversat o gravă criză, ca urmare a schismei produse în Biserica ruteană, prin unirea unei părți a ei cu Biserica romano-catolică, în timpul Sinodului de la Brest din 22 iunie 1595². Cealaltă parte a Bisericii ortodoxe rutene, care s-a împotrivit unirii cu Roma, a fost păstorită, în al doilea sfert al secolului al XVII-lea, de mitropolitul Petru Movilă, fiu și nepot de domni moldoveni, personalitate providențială, recunoscută atât de contemporani cât și de posteritate. Reformele introduse de acesta îndcoasebi în sistemul de învățământ religios, dar și în cel laic, aveau menirea de a emancipa comunitatea ortodoxă și de a o angrena în mersul societății poloneze, catolice, fără a-și pierde însă identitatea.

Gravurile, mai cu seamă cele olandeze și germane, au constituit principala cale de pătrundere a influențelor occidentale în arta rutenilor, reprezentând o sursă de inspirație pentru ilustrația cărților religioase tipărite la Lavra Pecerska din Kiev și în alte tipografii susținute de comunitatea ortodoxă din Polonia. Ca urmare, pictorii ruteni de icoane au apelat din ce în ce mai mult la aceste modele, transpunând iconografia de tradiție bizantină într-un limbaj artistic de sorginte apuseană³. La aceeași metodă vor apela și pictorii români din secolul al XIX-lea, precum Tattarescu sau tânărul Grigorescu.

Mutațiile estetice petrecute la rușii din regatul Poloniei s-au transmis și în Moldova și Țara Românească, datorită influenței lui Petru Movilă în cele două principate românești. Vasile Lupu a adus zugrăvi ruteni în Moldova, precum Malar Baraski, din școala de la Liov, autorul picturii din 1643 a iconostasului provenind probabil din paraclisul Cetății Neamțului (azi în muzeul Mănăstirii Neamț)⁴ [Fig. 1], iar Gheorghe Ștefan a comandat în 1658 un iconostas pentru biserica ctitorită de tatăl său la Rădeana, jud. Bacău⁵, probabil unui atelier de pictură din Galiția. Se pare că și ctitorul Agapiei din Vale, hatmanul Gavril Coci, a înzestrat biserica Sfinții Arhangheli cu o tâmplă pictată în stilul importat din același mediu artistic. Singurul martor al acestei piese azi dispărute ar putea fi icoana *Maica Domnului cu Pruncul Vlahernitissa*, păstrată în muzeul Mănăstirii Agapia⁶. [Fig. 2]

Icoanele evocate au un numitor comun: figurile sfinților aparțin unei noi tipologii fizionomice, apropiată de cea din imageria germanică; detaliile chipului –



Fig. 1. Malar Baraski, iconostas presupus a proveni de la paraclisul Cetății Neamțului, 1643. Muzeul Mănăstirii Neamț

ochii, nasul, cutele obrazului, carnația – capătă volum și consistență, dând impresia că sunt „descrise”, cu preocuparea de a obține efecte realiste, ceea ce le conferă aspectul de „portret”. [Fig. 3] Corpurile, învăluite în ample veșminte drapate liber, își trădează formele, grație mișcărilor variate. Zonele periferice ale trupurilor sunt redată cu interes pentru detaliile anatomice. [Fig. 4] Accesorii ale imaginii – arhitecturi, peisaj, care în pictura bizantină mobilau fundalul ca un ecran – se integrează acum în structura compoziției, „așezându-se” în spațiu în logica perspectivei liniare, chiar dacă respectivul procedeu descoperit de pictorii Renașterii este doar mimat, în lipsa unor cunoștințe aprofundate de tehnică. [Fig. 5]

Acest gen de experimente artistice se întâlnesc și în Țara Românească, unde Matei Basarab și mitropolitul țării, Ștefan I, sunt „portretizați” într-un tablou votiv *sui-generis* la baza crucii tâmplei de la Crasna, jud. Gorj, provenită de la biserica Sfântul Dumitru din Craiova⁹, sau unde peisajul reprezentând o barcă cu vâslași lângă malul mării, din fundalul icoanei *Sfânta Paraschiva* de la Bălănești, jud. Vâlcea, ctitorie a mitropolitului Ștefan, depășește granițele convenționalismului bizantin¹⁰.

Desigur, demersul adepților curentului novator în pictura comunităților ortodoxe este încă departe de arta occidentală a *mimesis*-ului și aceasta nu din pricina incapacității pictorilor răsăriteni de a se adapta tipului de reprezentare realist, (re)descoperit de artiștii Renașterii, ci, mai curând, din cauza limitelor impuse, încă,



Fig. 1. Malar Baraski, iconostas presupus a proveni de la paraclisul Cetății Neamțului, 1643, Muzeul Mănăstirii Neamț



Fig. 2. Maica Domnului cu Pruncul Vlahernitissa, icoană de tâmplă, 1642-1647? Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 5. Pogorârea Sfântului Duh, icoană prăznicară din tâmpla bisericii Sfinții Voievozi, Râdeana, jud. Bacău, 1658



Fig. 3. Malar Baraski, Sfântul apostol Vartolomeu, icoană de tâmplă, 1643. Muzeul Mănăstirii Neamț. Detaliu



Fig. 4. Malar Baraski, Sfântul evanghelist Ioan, icoană de tâmplă, 1643. Muzeul Mănăstirii Neamț. Detaliu

de un mod de a înțelege arta religioasă dincolo de sfera cotidiană.

În cazul împrumuturilor stilistice occidentale, problema picturii din Moldova și Valahia, în prima jumătate a secolului al XVII-lea, nu este atât calea pe care acestea s-au făcut, cât motivația orientării estetice care a favorizat pătrunderea lor în zone unde Ortodoxia era religie oficială. Cum personalitățile care formau categoriile de donatori români – domni, boieri, prelați de cel mai înalt nivel, într-un cuvânt elita celor două țări românești – erau sprijinitorii direcți ai Bisericii ortodoxe, noua lor viziune în planul



Fig. 2. Maica Domnului cu Pruncul Vlahernitissa, icoană de tâmplă, 1642-1647? Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 3. Malar Baraski, *Sfântul apostol Vartolomeu*, icoană de tâmplă, 1643. Muzeul Mănăstirii Neamț. Detaliu

artei religioase, fără a le ridica probleme de natură dogmatică, se explică doar printr-o mutație a gustului artistic, datorată deschiderii culturale spre Europa. În ceea ce-i privește pe pictorii care au corespuns noilor preferințe artistice, aceștia erau în bună parte ruteni, ca Malar Baraski sau Andrei din Liov¹¹, dar și zugravi locali, care și-au adaptat stilul pentru a face față noilor comenzi.

Trebuie precizat, însă, că tentativele de înnoire a limbajului artistic de tradiție bizantină semnalate în Țara Românească și Moldova în secolul al XVII-lea au fost conjuncturale. După mijlocul veacului, s-a produs o recrudescență a factorului grecesc în cultura românească, aflat în conflict cu elementele de sorginte occidentală (catolice, protestante)¹², ceea ce a avut ca efect, în domeniul artistic, o mai pregnantă afirmare a școlii locale, tradiționaliste, până spre sfârșitul secolului al XVII-lea, în Moldova, și al celui de-al XVIII-lea în Țara Românească.

Zugravi „de subțire” și pictori academiști în bisericile românești

Artă post-bizantină și-a prelungit, așadar, existența în țările române până în pragul secolului al XIX-lea, iar în mediul rural chiar până dincolo de mijlocul acestui veac. Momentul de reviriment al tradiției, reprezentat de pictura brâncovenească, a reverberat, perpetuându-se în forme diluate și rusticizate vreme de mai bine de un veac, nu numai în Țara Românească, ci și în comunitățile ortodoxe din Transilvania. Iconografia și maniera picturii brâncovenești se transmiteau în mod direct, prin urmași, în familiile de zugravi din care au provenit Radu Dascălu¹³ ori Grigorie Frujinescu¹⁴, doi artiști remarcabili. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, aceștia au reprezentat cele două orientări stilistice din pictura muntenească: tradiția și înnoirea stilistică. Astfel, în timp ce Radu Zugravu, angajat să repare pictura din secolul al XIV-lea de la biserica Sfântul Nicolae din Curtea de Argeș, se întorcea cu pasiune la epoca de glorie a artei bizantine, Grigorie Frujinescu își urma maestrul, pe zugravul Ioan, un adept al picturii „de modă nouă”. Caietele lor de modele, întreținute pe lungi perioade de creație, ilustrează procesul de formare a celor doi zugravi munteni. Pe de o parte, Radu Dascălu redescoperea canonul de aur și retorica reprezentărilor bizantine, copiind, în 1759, figuri de profeți și alte compoziții din vechea pictură de la Curtea de Argeș¹⁵, pe de altă parte, zugravul Grigorie se familiariza cu factura „realistă” a artei occidentale, îndeosebi în călătoria la Mănăstirea Lepavina din Croația, în 1775, studiind gravurile unor cărți grecești tipărite la Veneția și chiar gravuri catolice, față de care dovedește un interes pur profesional, dincolo de diferențele de ordin dogmatic în raport cu arta din mediul ortodox¹⁶. Astfel, el a descoperit perspectiva liniară și a experimentat-o în icoanele pictate pentru mănăstirile Văcărești și Cernica, dar și în tabloul istorico-religios reprezentând pe Nicolae Mavrogheni împărțind daruri oștirii, înaintea războiului cu austriecii¹⁷.

Comenzile comunităților de târgoveți și săteni deveniseră din ce în ce mai numeroase pe parcursul veacului al XVIII-lea, ceea ce a determinat creșterea numărului de zugravi și specializarea acestora pe familii.¹⁸ Multiplicarea comenzilor, dar și caracterul lor modest, au sufocat creativitatea, ducând la scăderea calității picturii bisericești din Țara Românească. Trebuie spus, totuși, că zugravii munteni de orientare tradiționalistă au introdus în iconografie unele elemente realiste – scene din viața cotidiană a sătenilor sau a monahilor, scene de vânătoare, costume autohtone și veșminte moderne, „nemțești” [Fig.6] – îndeosebi în pictura



Fig. 6. Frații Ioan și Nicolae Gârbea, pictură exterioră, biserica Sfânta Paraschiva, Vladimirești, jud. Gorj, 1832

exterioară, rămasă în afara programului iconografic tradițional.¹⁹ Aceste particularități iconografice, însă, nu au afectat structural concepția artistică și nici nu au permis pătrunderea procedeele stilistice străine de limbajul specific artei post-bizantine.

Moldova veacului al XVIII-lea este săracă în ansambluri de pictură murală. Mult mai numeroase sunt tâmplile și icoanele a căror pictură s-a dovedit mai permisivă decât cea muntenească la influențele străine, venite din Rusia sau din mediile grecești. În secolul al XVIII-lea, se poate vorbi despre un adevărat eclectism în arta religioasă din Moldova, unde se importă piese somptuoase de la Moscova – precum icoanele împărătești pictate în 1707 și 1708 de Vasili și Kirill Ulanov, aparținând fostului iconostas al bisericii Sfântul Nicolae din Rădăuți și, respectiv, tâmplii bisericii lui Ștefan cel Mare de la Sfântul Ilie de lângă Suceava²⁰ – și unde erau activi zugravi de la Muntele Athos, precum Ioasaf de la Vatopedi, prezent în Iași pe la mijlocul veacului, pictând iconostase pentru bisericile Golia și Sfântul Ioan²¹. Ca și în Țara Românească, zugravii care asigurau comenzile comunităților sătești sunt numeroși și modești ca valoare. „Mișcându-se” într-un câmp foarte restrâns de modele iconografice și modalități artistice, acești pictori din mediul rustic au atras arta icoanei, din ce în ce mai mult, în sfera meșteșugului. Arareori stilul lor se individualizează, ca în cazul lui Constantin Zugrav din zona Neamț, un talent nativ cu o intuiție artistică sigură în ceea ce privește



Fig. 7. Constantin Zugrav, Buna Vestire, ușă împărătească provenind din tâmpla fostului paraclis Sfântul Nicolae al Mănăstirii Almaș, sfârșitul secolului al XVIII-lea. Detaliu Maica Domnului

cromatică și caracterul decorativ al compozițiilor, ceea ce face ca pictura lui să poarte o marcă stilistică personală. [Fig. 7]

Procesul de „secularizare” a viziunii artistice în pictura religioasă s-a precipitat spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, pe fundalul slăbirii puterii otomane și a implicării politice a Rusiei și Austriei în principatele Moldovei și Țării Românești. El s-a datorat în bună măsură acțiunilor de redefinire a statutului meseriei de zugrav, precum și regularizării a ceea ce, în termeni moderni, numim învățământ artistic.

Prin hrisovul din 1 februarie 1787, domnul Țării Românești, Nicolae Mavrogheni, hotărăște separarea pictorilor „de icoane și chipuri” – așa-numiții „zugravi de subțire” – de zugravii „năcași”, adică vopsitorii de case și boiangiii, pe care tot el, prin actul din 28 noiembrie 1786, îi constituise într-o singură breaslă²². Primul conducător al breslei „zugravilor de subțire”, „arhi-zugrav”-ul, a fost numit cu aceeași ocazie un venețian, „Gheorghe Venier”²³, cunoscut printre români și sub numele de „lordache Vechier zugravul”²⁴, căruia i se atribuie tabloul cu caracter istoric reprezentând ceremonia suirii pe tron a lui Nicolae Mavrogheni²⁵.

Constituirea breslei „zugravilor de subțire” a avut un rol deosebit de important în conturarea conceptului de individualitate artistică. Aceasta a însemnat degrevarea parțială și treptată a pictorului de obligația respectării necondiționate a canoanelor artei religioase și libertatea de a-și manifesta creativitatea la nivelul manierei de exprimare. „Zugravii de subțire” își vor lărgi aria de activitate pictând nu numai icoane și biserici, dar și portrete – ale unor persoane din protipendadă sau ale apropiaților – și compoziții istorice, două genuri agreate de societatea românească de la sfârșitul epocii fanariote. „Meseria” de zugrav va căpăta din ce în ce mai mult accepția de „profesiune”, va fi respectată și asumată uneori chiar de fiii de boieri, care vor primi, de acum, numele de „pictori”.

Cel de-al doilea factor determinant în procesul de „secularizare” a picturii religioase românești l-a reprezentat trecerea de la forma medievală de deprindere a meșteșugului zugrăviei la forma modernă de învățământ artistic și înlocuirea raportului meșter – ucenic/calfă, cu relația profesor – elev/student. Secole de-a rândul se perpetuase neștirbită relația specială dintre meșterul zugrav și ucenicul său, relație ce depășea simpla transmitere a unui meșteșug. Devenit al doilea părinte al copilului închinat artei zugrăviei, meșterul îi transmitea acestuia nu numai rețetele tehnice ale picturii, nu numai listele de teme ce trebuiau figurate în biserici și schema compozițională a fiecărei scene în parte, dar mai ales respectul față de modelele venerabililor înaintași și teama inoculată ucenicului de a nu „jigni” sfințenia bisericii cu nepriceperea și stângăcia sa. Procesul de trecere de la stadiul de ucenic la cel de calfă și apoi de meșter era îndelungat și profund. Ascultarea se învăța nu numai frecând culorile, ci și legănând pruncul meșterului sau dereticând în casă la porunca nevastei

acestui. Mărturisesc în acest sens atât pictorul Costin Petrescu, fiu, nepot și strănepot de zugrăvi²⁶, dar și Nicolae Grigorescu, în amintirile sale despre cei doi ani petrecuți ca ucenic la Anton Chladek²⁷.

Erminiile sau *podlunniki* la ruși, manuale de învățătură ale zugravilor, reprezintă în epoca medievală forma livrescă de transmitere a meșteșugului. Ele s-au constituit relativ târziu, în perioada post-bizantină, și există prejudecata că aveau rolul de a direcționa activitatea zugravilor spre respectarea strictă a tradiției bizantine, poate și din cauză că manualul cel mai popular – Erminia lui Dionisie din Furna (1729–1733)²⁸ – reiterea principiile picturii athonite din vremea Paleologilor. Existau, însă, și alte ermini, precum cea a lui Panayotis Doxarăs din Peloponez, al cărui tratat *Despre pictură*, contemporan Erminiei lui Dionisie din Furna, nu numai că împrumuta titlul cărților de acest tip din Renaștere, dar propunea revigorarea picturii grecești prin apelul la arta occidentală „de la Renaștere și manierism, până la baroc”²⁹. Este posibil ca tratatul lui Panayotis Doxarăs să fi fost cunoscut de zugravii care au repictat naosul bisericii episcopale din Roman, la sfârșitul secolului al XVIII-lea; aceștia își mobilau compozițiile cu anfilade de arcade și coloane monumentale reprezentate în perspectivă de tip geometric, nu ezitau să folosească *raccourci*-uri și operau uneori decupaje atectonice de tip baroc³⁰.

Erminiile tradiționale – de fapt, variante ale Erminiei lui Dionisie din Furna – au avut, însă, cea mai mare pondere, probabil datorită versiunilor românești, dintre care cele mai multe aveau la bază traducerea din 1805 a călugărului Macarie de la Căldărușani³¹. După o astfel de erminie învățase pictură bisericească și ucenicul de zugrav Iordache, binecunoscut mai târziu sub numele de Gheorghe Tattarescu, manuscris pe care îl mai folosea și după întoarcerea sa din Italia, deși stilul său se îndepărtase fundamental de tradiția propovăduită de această carte³².

Din ce în ce mai mult, spiritul hieratic al picturii medievale se retrăgea în mănăstiri, de unde un călugăr învățat ca Macarie atrăgea atenția asupra pericolului ca tradiția să fie pervertită de această „urâtă și neprimită corcîre papistășască și ereticească”³³. Mediile laice, însă, care începuseră să cunoască cultura occidentală prin intermediul romanelor moralizatoare, a jurnalelor enciclopedice și a gazetelor, a modei „nemțești” ori a portretelor prezente nu numai în palatul domnesc sau în casele boierești, dar și în reședințele noilor îmbogățiți³⁴ și care, în fine, se familiarizaseră încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea cu formele specifice ale arhitecturii neoclase, „popularizate” chiar de edificiile eclesiastice³⁵, nu mai făceau diferența ideologică între vechiul stil și cel nou, „dupre natură”, mult mai apreciat pentru virtuțile sale asociative.

Primele forme de învățămînt artistic de tip modern (după modă europeană) se înregistrează în Moldova, inclusiv sub forma burselor de studiu în străinătate. Eustatie Altini, evocat de Gheorghe Asachi în editorialul din „Albina românească”, a studiat la



Fig. 8. Eustatie Altini, *Iisus Hristos, icoană împărătească* din tâmpla bisericii Sfânta Paraschiva, 1805. Roman, Arhiepiscopia Romanului și Bacăului

Academia de Arte Frumoase din Viena în ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea „*cucheltuea la statului*”, însușindu-și limbajul artistic al neoclasicismului pe care-l va adapta iconografiei ortodoxe³⁶.

Izvorât din gândirea iluministă, neoclasicismul se impusese în arta europeană în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, ca o reacție la „decorativul și aristocraticul Rococo”³⁷. Noul model de frumusețe îl reprezenta „nobila simplitate și calma măreție” a artei grecești, așa cum îl definise Johann Joachim Winckelmann³⁸. Reîntoarcerea la antici, însă, se făcea prin prisma clasicismului francez din secolul al XVII-lea, care aprecia calități precum rațiunea și moralitatea în artă; poate că de aceea, unul dintre modelele preferate ale pictorilor neoclasiци a fost Nicolas Poussin*. Dar poate că cel mai mult, pentru adepții neoclasicismului, conta aspirația spre perfecțiunea manierei de reprezentare, de fapt a modalităților tehnice, o căutare avidă a formelor „șlefuite”, finite, ceea ce, cu timpul, a dus la imagini sterile, golite de sentiment, rezultate din aplicarea conștiințioasă a regulilor învățate în academii de artă, de unde și termenul de „academicism” pe care l-a primit pictura neoclasică în faza sa finală.

Tămplile pictate de Altini la biserica Banu din Iași (1802), la biserica Sfânta Paraschiva a Arhiepiscopiei Romanului și Bacăului (1805) [Fig. 8], ori la biserica Sfântul Spiridon, de asemenea, din Iași (1813) – ca să nu numim decât pe cele mai însemnate opere de artă religioasă realizate de pictor – introduc o nouă tipologie a chipului lui Iisus ori al sfinților, care corespunde „idealului [neoclasic] de perfecție fizică și morală”³⁹ și o nouă concepție de reprezentare a scenelor biblice, care chiar dacă anunțesc de iconografia tradițională, sunt transpuse într-o ambianță pământească, evocată de raporturile spațiale și de eclerajul dirijat, unificator. Eustatie Altini este un „zugrav de subțire” respectat pentru realizările sale profesionale, pentru care a primit titluri gradate de boierie, ajungând înainte de moarte la demnitatea de paharnic⁴⁰, și onorând o gamă

* Pictor francez (1593–1665), reprezentant al stilului clasic. O lungă perioadă a creației sale s-a desfășurat la Roma. A preferat subiectele mitologice, fiind un adept al „manierei magnifice”: subiect glorios, acțiuni eroice cu implicații divine (H. W. Janson, Anthony F. Janson, *History of Art*, p. 641).



Fig. 8. Eustatie Altini, *Iisus Hristos*, icoană împărătească din tâmpla bisericii Sfânta Paraschiva, 1805. Roman, Arhiepiscopia Romanului și Bacăului

variata de comenzi, din care nu lipseau portretele, precum cele ale mitropoliților Iacov Stamati, Veniamin Costachi și al domnului Moldovei Scarlat Callimachi⁴¹. Se pare că Altini a primit ucenici în atelierul său, dar se cunoaște puțin despre o astfel de activitate. Asachi vorbea despre „*cei putini sholeri ai sei*”. În orice caz, în 1814, „*un renumit pictor*” din Iași, identificat cu Eustatie Altini, era căutat de doi ucenici „*dornici să se desăvârșească în arta picturii*”, dintre care unul, Nicolae Teodorescu din Focșani, unchiul lui Gheorghe Tattarescu, va deschide el însuși o școală de pictură pe lângă Episcopia Buzăului⁴².

Mentorul învățământului artistic de tip academic din Moldova a fost Gheorghe Asachi. Fiul unui preot cu o cultură mult deasupra semenilor săi, el s-a bucurat de o educație elevată, de factură enciclopedică (matematici, arhitectură, filologie latină și italiană, arheologie și pictură), asimilată în centre europene cu tradiție, ca Lemberg (Liov), Viena și Roma, fiind stipendiat în ultimele două capitale de mitropolitul Moldovei, Veniamin Costachi, în calitate sa de președinte al Eforiei Școalelor⁴³. Întors în țară, el a conceput și a pus în practică, cu sprijinul lui Veniamin Costachi, un amplu program de educație, la care s-a străduit să asigure un acces popular neîngrădit. Asachi a fost unul dintre acei oameni providențiali căruia nația îi datorează progresul său calitativ, la un moment dat.

În cadrul Academiei Mihăilene, fondată prin eforturile sale în 1835, pe lângă cele trei facultăți principale – filosofică, juridică și teologică – exista o secție a „*frumoaselor meșteșuguri*”, din care făcea parte, alături de catedrele de arhitectură-desen și caligrafie, și deja pomenitul „*clas de zugrăvitură*”⁴⁴. Principalul obiectiv al acestei clase era promovarea picturii istorice și a tehnicii litografiei în rândurile artiștilor autohtoni, cu ajutorul cărora Asachi își propusese să multiplice compoziții istorice cu mesaj patriotic. Pentru a-și atinge scopul, el a numit la conducerea acestei secții pictori străini, experimentați, și anume pe J. Müller și apoi, din 1837, pe Giovanni Schiavoni, veniți în Moldova cu bagajul lor de cultură occidentală și cu metode de predare care stabileau o nouă relație profesor-student.

În 1838, Veniamin Costachi a comandat lui Giovanni Schiavoni pictura iconostasului destinat catedralei mitropolitane, o construcție de mare anvergură, demarată în 1833, după planurile arhitectului austriac Johann Freiwald, dar la care, se pare, colaborase însuși Asachi⁴⁵. Din cauza apariției unor probleme tehnice la execuția turnului central al bisericii, construcția a fost sistată în 1842, iar un an mai târziu a fost abandonată și comanda icoanelor, din care Schiavoni apucase să termine zece panouri mari de lemn, reprezentând în cea mai mare parte icoanele apostolilor din registrul *Marea Deisis*⁴⁶. În contractul încheiat între Mitropolie și artist nu sunt prevăzute clauze speciale cu privire la concepția iconografică și artistică a icoanelor. Singura doleanță a donatorului era aceea de a-i fi prezentate schițele compozițiilor „*spre a o vidê și spre a[-i] arăta [pictorului] mai cu osăbire cum s-ar cuvini mai bini a o*



Fig. 9. Giovanni Schiavoni, *Sfinții apostoli Andrei și Marcu*, biserica Toma Cozma, Iași, 1838–1843



Fig. 10. Nicolae Letteriu, *Fuga în Egipt*, 1858 ? Muzeul Mănăstirii Agapia

faci după cari apoi [acesta] o [va] lucra după știința iscusinții meșteșugului"⁴⁷. Adresându-se unui pictor de formație occidentală, era limpede că Veniamin Costachi dorea să armonizeze maniera picturii interioare cu stilul arhitecturii și chiar dacă problema nu era pusă în termeni atât de preciși, se subînțelege aspirația acestui cleric de emancipată viziune istorică spre modele venite din Occident către care se îndrepta civilizația românească în epoca renașterii naționale. Și la Schiavoni, ca în cazul lui Eustatie Altini, întâlnim preocuparea pentru reprezentarea unei frumuseți umane ideale; dar, în vreme ce pictura lui Altini era străbătută de o vibrație romantică, tipologia chipurilor și siluetele statuare din icoanele lui Schiavoni evocau Renașterea Italiană, trecută prin filtrul academist ottocentist. [Fig. 9]

La mijlocul secolului al XIX-lea, zugravii autohtoni încercau să-și adapteze maniera la noile cerințe ale comenzii artistice, astfel încât iconografia prescrisă de erminii îmbrăca o formă nouă, de concepție neoclasică. Un exemplu al acestei tendințe – de altfel, generalizate – este opera zugravului Nicolae Letteriu. Pictura murală din



Fig. 11. Nicolae Letteriu, *Rugăciunea din grădina Ghesimani*, biserica Sfântul Ilaralambie, Târgu Neamț, 1853



Fig. 10. Nicolae Lefteriu, *Fuga în Egipt*, 1858 ?
Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 11. Nicolae Lefteriu, *Rugăciunea din grădina Ghetsimani*, biserica Sfântul Haralambie, Târgu Neamț, 1853

biserica Sfântul Haralambie, a târgoveților, din Târgu Neamț, realizată în jurul anului 1853 și atribuită lui Lefteriu⁴⁸, sugerează limitele unui „zugrav de subțire” care și-a însușit în mod empiric principiile stilului neoclasic, în încercarea de a împăca aceste principii cu maniera tradițională. [Fig. 10–11]

Prima școală de pictură de tip academic din Țara Românească a fost înființată cu aproape 30 de ani mai târziu decât în Moldova. Lipsise un Gheorghe Asachi. Lui Gheorghe Tattarescu și Theodor Aman, întorși de la studii din Italia și, respectiv, Franța, le trebuiseră mult efort și multă răbdare pentru a convinge forurile politice de necesitatea unei asemenea instituții. Școala de pictură de la București s-a deschis pe 14 decembrie 1864⁴⁹.

În prima jumătate a veacului al XIX-lea au existat, însă, mai multe școli de pictură religioasă, dependente de centre episcopale sau monahale, dintre care s-au evidențiat, prin capacitatea de a-și crea o amprentă stilistică, cea de la Căldărușani, înființată de zugravul Ivan Rusu în 1798 și continuată, după o scurtă întrerupere, de Matei Polcovnicul⁵⁰ și de călugării-zugravi din Mănăstirea Cernica, precum și școala de pictură de pe lângă Episcopia Buzăului, deschisă din inițiativa episcopului Chesarie, de zugravul Nicolae Teodorescu, în 1831⁵¹. În ciuda faptului că aceste școli erau menite a pregăti zugravii în spiritul tradiției artei din edificiile de rit ortodox, atât la Buzău



Fig. 12. Zugravul Fotake, *Închinarea Magilor*, biserica Sfântul Nicolae, Mănăstirea Cernica, 1815



Fig. 12. Zugravul Fotache, *Închinarea Magilor*, biserica Sfântul Nicolae, Mănăstirea Cernica, 1815

cât și la Cernica și Căldărușani avem de-a face cu forme de tranziție de la stilul post-bizantin spre pictura neoclasică.

„Fotake zugraf”, care a pictat în 1815 biserica Sfântul Nicolae din Mănăstirea Cernica⁵², a alcătuit programul iconografic în funcție de prescripțiile Erminiei și „de tradiția Muntelui Athos”⁵³. Concepția compozițională a scenelor, însă, dovedește că Fotake și-a pus probleme de reprezentare a personajelor, arhitecturilor sau elementelor de peisaj în raporturi firești cu spațiul în care se integrează, în care scop este posibil să fi folosit gravuri apusene⁵⁴. În pictura din pronaos apar și unele încadrări speciale ale scenelor, de tip octogonal, ornamentate cu motive florale, prefigurând imitațiile de rame de tablouri care vor invada pictura murală religioasă începând de pe la mijlocul veacului al XIX-lea [Fig. 12].

De altfel, acest procedeu compozițional, care transforma scenele în „tablouri” religioase, evidențiate de rame aurite, decorate uneori cu frunze de acant, poate fi întâlnit atât în pictura bisericii Sfântul Gheorghe a Mănăstirii Cernica, realizată de zugravul Adam în 1846, [Fig. 13] precum și în cea a bisericii Sfânta Treime din Mănăstirea Pasărea⁵⁵, atribuită aceluiași zugrav, în perioada 1846-1847. În cele două cazuri se conturează o nouă tendință iconografică, manifestată prin importanța acordată ilustrării temelor vetero-testamentare⁵⁶, pe care o vom întâlni și în pictura lui Grigorescu de la Agapia. Adam construiește ample compoziții pe al căror fundal cu peisaj se proiectează arcade monumentale de piatră și coloane, evocând peisajele cu ruine, întâlnite uneori în pictura Renașterii [Fig. 14]. În sfârșit, alte particularități ale școlii de pictură de la Cernica sunt: folosirea din abundență a luminilor aurii, îndeosebi pentru conturarea drapajelor, precum și înlocuirea aureolelor aurii circulare, compacte, cu halouri de lumină, marcate de raze⁵⁷, după modelul occidental. Aceste adevărate mărci stilistice vor afla un larg ecou în pictura religioasă românească din secolul al XIX-lea, inclusiv în creația de tinerețe a lui Nicolae Grigorescu.

Școala de pictură de la Buzău este mai apropiată de ideea învățământului artistic modern, pe de o parte, pentru că ea lua ființă într-o reședință episcopală și, pe de altă parte, deoarece se constituia într-un cadru instituțional, patronat de spiritul Regulamentelor Organice⁵⁸. Elevii lui Nicolae Teodorescu, cel ales de episcopul Chesarie să organizeze școala de pictură, aveau posibilitatea să-și completeze educația la școala de grămătică, înființată în 1829, la Episcopia



Fig. 13. Zugravul Adam, *Rugăciunea din grădina Ghetsimani*, biserica Sfântul Gheorghe, Mănăstirea Cernica, 1846



Fig. 13. Zugravul Adam, *Rugăciunea din grădina Ghetsimani*,
biserica Sfântul Gheorghe, Mănăstirea Cernica, 1846



Fig. 14 Zugravul Adam, Nașterea Domnului și Închinarea Magilor, biserica Sfântul Gheorghe, Mănăstirea Cernica, 1846

Buzăului. Pe de altă parte, ucenicii cei mai dotați erau integrați în echipele de lucru de pe diferitele șantiere de pictură deschise din inițiativa episcopului Chesarie.

Se afirmă că Nicolae Teodorescu din Focșani ar fi învățat pictură bisericească mai întâi la Căldărușani, cu Ivan zugravul – originar din Rusia, unde pictura „dupre natură”, cum numea Asachi tendința realistă, fusese deja asimilată în arta religioasă – iar mai târziu la Iași, probabil cu Eustatie Altini⁵⁰, primul exponent al picturii neoclaseice în Moldova. Era firesc, prin urmare, ca zugravul Nicolae să promoveze curentul „realist” în arta bisericească, lucru pe care l-a făcut de-a lungul întregii sale activități de pictor și de profesor, chiar cu mijloace modeste și în lipsa unui studiu sistematic al desenului anatomic ori al legilor perspectivei. Ansamblul de pictură realizat în 1833-1834 la catedrala Episcopiei Buzăului, singurul care mai păstrează pictura originală⁶⁰, demonstrează atât interesul lui Nicolae Teodorescu pentru compozițiile dramatice cu accente emoționale, populate de multe personaje, pentru realizarea cărora este posibil ca zugravul să fi folosit modele occidentale, cât și preocuparea sa pentru portrete – gen practicat de pictor ca activitate de sine-stătătoare – pe care a transmis-o și elevilor săi⁶¹.

Spre mijlocul secolului al XIX-lea, ctitorii, clericii și zugravii ajunseseră la un acord tacit în privința „reformării” picturii bisericești tradiționale, în sensul



Fig. 14 Zugravul Adam, Nașterea Domnului și Închinarea Magilor, biserica Sfântul Gheorghe, Mănăstirea Cernica, 1546

configurării în termeni preponderent laici a universului biblic, prin adaptarea stilului de factură occidentală la programul iconografic adecvat cerințelor Bisericii răsăritene. Modalitatea de realizare a acestui program asumat în mod conștient era pregătirea talentelor autohtone în academiile occidentale. Dintre **burstierii** care, la întoarcerea în țară, și-au închinat activitatea picturii religioase, **trebuie să fie menționați Constantin Lecca și Mișu Pop**, doi ardeleni care au lucrat în Țara Românească, și Gheorghe Tattarescu, poate cel mai reprezentativ artist al genului, din secolul al XIX-lea.

Constantin Lecca și Mișu Popp, născuți amândoi la Brașov, primul în 1807⁶², al doilea în 1827⁶³, și-au făcut studiile artistice în capitala „clasicismului academic de nuanță prerafaelită”, care era Viena în prima jumătate a veacului al XIX-lea⁶⁴. Bagajul de cunoștințe tehnice în arta desenului, a compoziției, în problemele de perspectivă și ecleraaj, pe care le-au acumulat în mediile artistice vieneze (atelieri, muzee) ori la Roma, unde s-a mai oprit C. Lecca⁶⁵, era expresia nivelului la care se predă pictura în Apus. Tot de aici au adus cu ei în țară un mod convențional și estetic de a aborda pictura religioasă, pe care îl vor aplica iconografiei tradiționale din bisericile de rit ortodox. Lecca se stabilise încă din deceniul al patrulea la Craiova, unde pictase câteva biserici⁶⁶. A revenit în Ardeal în 1846–47, fiind invitat să picteze iconostasul bisericii Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului, lucrare din care s-au păstrat până azi, în muzeul din Șcheii Brașovului, șase icoane pictate pe „mușama”⁶⁷. După 1850, Constantin Lecca și Mișu Popp vor desfășura timp de un deceniu și jumătate o bogată activitate de pictori de biserici în Țara Românească (biserica domnească de la Curtea Veche, Sfânta Ecaterina, Sfântul Gheorghe Nou, Radu Vodă, capela cimitirului Bellu, în București, biserica „domnească” din Târgu-Jiu – doar Mișu Popp ș.a.), suprapunându-se, de la un moment dat, cu activitatea unui Tattarescu în plină ascensiune, în fața succesului căruia vor bate treptat în retragere. Constantin Lecca și Mișu Popp sunt primii pictori academiciști care au lucrat în bisericile românești, dacă facem abstracție de cehul Anton Chladek, naturalizat în Țara Românească, a cărui operă de pictor muralist este foarte puțin cunoscută⁶⁸. Dacă până la ei forma occidentalizantă se condă oarecum cu discreție conținutul iconografic de tradiție bizantină – cu excepția lui Eustatie Altini și Schiavoni, desigur, care însă nu au practicat pictura murală –, de acum încolo, terenul este pregătit, iar „cenzorul” eclesiasic va mai păstra doar în formulele de contract condiția respectării „stilul[ui] Bizantin cel obișnuit Bisericii noastre”⁶⁹. De asemenea, trebuie menționat faptul că odată cu Lecca și Popp, în bisericile românești s-a generalizat pictura în ulei, punându-se de acord astfel stilul cu tehnica artistică.

Cazul Tattarescu este relevant pentru demonstrația noastră, întrucât el reconstituie, de-a lungul unei perioade ce acoperă în mare parte secolul al XIX-lea (născut în 1818⁷⁰, acest artist a trăit până la sfârșitul veacului, în 1894), drumul parcurs de pictorul român de biserici de-a lungul mai multor generații, de la ucenicul de

zugrav, prin stadiul „zugravului de subțire”, până la pictorul academist, format în Occident, și profesorul, dedicat cu toată buna sa credință „reformării” artei bisericești autohtone.

În 1845, când episcopul Chesarie a hotărât să-i acorde o bursă la Roma pentru perfecționare în pictura bisericească⁷¹, „Iordache zugrav, fiul lui Mihai” depășise demult stadiul de ucenic/elev în atelierul/școala de pictură a Episcopiei din Buzău, condusă de unchiul și tutorele său, zugravul Nicolae Teodorescu. Pictase, întâi ca ucenic, apoi în asociație cu acesta din urmă, biserici și icoane la Mănăstirea Ciolanu, la biserica Mitropoliei din București, la Onești și Rătești⁷². Se dovedise talentat, mai talentat decât colegii săi de la școala din Buzău, și fusese susținut, desigur, în fața episcopului de către unchiul său. În cei șase ani de studiu la Roma cu profesorii Academiei San Luca – Natale Carta, Giovanni Silvagni și alții⁷³ – Tattarescu a dat dovadă de seriozitate, aplicație și încredere că efortul său de a-și însuși arta măștrilor italieni, și nu numai, va fi benefic pentru „îmbunătățirea” stilului autohton⁷⁴. Întors în țară în 1851, ar fi dorit să i se recunoască talentul de portretist, pe lângă cel de pictor istoric – dovedit de succesul tabloului *Renașterea României*, realizat la Roma și trimis în țară, unde va fi expus într-o sală a Colegiului Sfântul Sava⁷⁵ – dar a fost preferat ca pictor religios, menire pentru care, de altfel, se și pregătise.

Cu Erminia lui Dionisie din Furna în mână – copia ce-i aparținea încă din 1835⁷⁶ – Tattarescu desăvârșește procesul de „reformare” a picturii religioase românești din secolul al XIX-lea, stabilind o tipologie de factură neoclasic-academistă a sfinților și a scenelor biblice. Amprenta sa stilistică nu se va rezuma doar la aspectul formal, ci va afecta însăși construcția programului iconografic, redus de la patru-cinci registre la numai două-trei, în funcție de înălțimea bisericii⁷⁷. Micșorând numărul de registre, Tattarescu scade automat numărul de scene, făcând o selecție strictă, care reduce un ciclu la imaginea/imaginile esențiale. În compensație, mărește proporțiile figurilor de sfinți din registrul inferior, care impresionează (nejustificat) prin siluete colosale. Statornicește procedeul izolării scenelor în tablouri cu rame decorative și ornamează suprafețele de trecere dintre „tablouri” cu decoruri arhitecturale, caracterizate în contracte ca „bizantine”⁷⁸. În sfârșit, deși cunoștea fresca, tehnică învățată pe vremea uceniciei, va apela în cea mai mare parte la pictura în ulei, pentru a obține efectele de strălucire a masei cromatice, de altminteri perisabile, ceea ce a dus la pierderea a numeroase ansambluri din impresionantul număr de peste 54⁷⁹, pictate după întoarcerea din Italia.

S-a înconjurat de elevi – dintre care cei mai fideli i-au rămas George Ioanid, Artur Georgescu și Dimitrie Teodorescu⁸⁰ – pe care i-a antrenat pe toate șantierele sale, lăsându-le, de la un moment dat, chiar răspunderea pictării zonelor și scenelor importante. În general, a exercitat o puternică influență și a impus respect atât asupra pictorilor de biserici din a doua jumătate a veacului al XIX-lea, cât și asupra

comanditarilor care, în bună măsură, erau înalte fețe bisericești. În continuare, vom încerca să aflăm dacă și în ce măsură pictura sa de factură neoclastic-academistă, care începea să se impună din 1853 în arta religioasă românească, odată cu decorul bisericii Zlătari din București, l-a influențat pe tânărul Nicolae Grigorescu la Zamfira (1856-1857) și la Agapia (1858-1861).

Clerici români – ctitori de cultură în vremea renașterii naționale

Pentru ca tabloul fenomenului complex, petrecut în pictura religioasă românească din veacurile XVIII-XIX, să fie perceptibil în toate zonele sale de lumini și umbre, este necesar să ne referim deopotrivă la personalitățile proeminente ale clerului din Țara Românească și Moldova, mai precis la gradul lor de implicare în procesul de „modernizare” a culturii naționale și, implicit, a artei religioase.

Pasul cel mai important pe care o națiune îl face la începutul procesului de conștientizare a ființei sale este asigurarea accesului la educație pe scară largă. Acest proces s-a petrecut în Moldova și Țara Românească spre sfârșitul epocii fanariote (sfârșitul secolului al XVIII-lea – primele două decenii ale veacului al XIX-lea), sub directă conducere a capului Bisericii, mitropolitul, care deținea funcția de președinte al Eforiei Școalelor. Atât Iacov Stamati (1792-1803) și Veniamin Costachi (1803-1842), în Moldova, cât și Dionisie Lupu (1819-1821), Grigorie Dascălu (1823-1834) sau episcopul Buzăului, Chesarie (1825-1846), în Țara Românească, au inițiat și sprijinit acțiunile de răspândire a școlilor românești, precum și trimiterea tinerilor merituosi la studii în Apus, cu burse de stat, în scopul formării de cadre didactice cu o pregătire aprofundată pentru școlile din țară⁸¹. Trebuie evidențiat faptul că răspândirea educației pe scară largă era unul dintre obiectivele importante ale curentului iluminist, pe care îl îmbrățișaseră prelați ca Iacov Stamati, Leon Gheuca, Gherasim Clipa, Chesarie sau Calinic al Râmnicului, propagatori deopotrivă ai clasicismului în arhitectură, pictură și arte aplicate⁸².

Opera culturală a mitropolitului Veniamin Costachi, îndeosebi, este exemplară, ea asemuindu-se, prin amploarea și varietatea acțiunilor întreprinse, ca și prin urmările benefice asupra învățământului, culturii și limbii românești, cu programul de reforme educativ-culturale al mitropolitului Petru Movilă, destinat emancipării comunității ortodoxe a rutenilor din regatul Poloniei, în secolul al XVII-lea. Academia Mihăileană, instituție de învățământ superior deschisă în 1835 la Iași, este pandantul laic al Colegiului movelean din Kiev, constituite amândouă după modele occidentale. Ca și Petru Movilă, Veniamin Costachi a susținut activitatea tipografiilor, a celei mitropolitane din Iași, dar și a celei de el înființate la Mănăstirea Neamț. În sfârșit, amândoi au acreditat procesul de „modernizare” a formei în arhitectura și pictura



Fig. 15 Eustatie Alibî, *Întorcerea lui Veniamin Costachi în monahism*, 1813. Muzeul Mănăstirii Scemț

religioasă, prin acceptarea unor împrumuturi din arta occidentală, care au afectat ulterior tradiția (post-bizantină) a artei religioase din Biserica de Răsărit.

Deja înaintașul și mentorul lui Veniamin Costachi – mitropolitul Iacov Stamati – se dovedise receptiv la ăderile și formele artistice venite din Apus, atunci când acceptase





Fig. 15. Eustatie Altini, *Intrarea lui Veniamin Costachi în monahism*, 1813. Muzeul Mănăstirii Neamț

religioasă, prin acceptarea unor împrumuturi din arta occidentală, care au afectat ulterior tradiția (post-bizantină) a artei religioase din Biserica de Răsărit.

Deja înaintașul și mentorul lui Veniamin Costachi – mitropolitul Iacov Stamati – se dovedise receptiv la ideile și formele artistice venite din Apus, atunci când acceptase

ca Nicolae Moscovli, pictorul tâmplei comandate de el pentru biserica Episcopiei de Huși, să folosească drept modele ale icoanelor gravuri din *Biblia* lui Christoph Weigel (Augsburg, 1695)⁸³. Biserica Banu, fondată de Iacov Stamati la Iași în 1800 și construită după planurile arhitectului austriac „Herr Leopold”, prezenta elemente de concepție clasicistă, adaptate arhitecturii tradiționale, autohtone⁸⁴, iar zugravul ales să orneze iconostasul era Eustatie Altini, primul pictor neoclasic român⁸⁵. De altfel, Eustatie Altini este autorul unor portrete ale celor doi mitropoliți – cel al lui Iacov Stamati din biserica Banu, 1802, și cel al lui Veniamin Costachi din 1813, de la Palatul mitropolitan din Iași⁸⁶ –, lucrări care fac tranziția de la tabloul votiv din vechile biserici moldovenești la portretul de aparat, de factură neoclasică.

Dar poate cel mai sugestiv pentru înțelegerea procesului complex petrecut în mentalitatea artistică a prelaților, în pragul renașterii naționale a românilor, este tabloul de la Mănăstirea Neamț, pictat de Eustatie Altini către 1813 și reprezentând *Intrarea lui Veniamin Costachi în monahism*⁸⁷. [Fig. 15] Realizată după aproape 30 de ani de la momentul călugăririi la Huși a lui Veniamin, compoziția înfățișează pe Iacov Stamati în bogatele odăjdii arhieresti, binecuvântând actul depunerii jurământului de intrare în monahism a fiului de boier Vasile Costachi, înveșmântat în costum modern, de modă franceză, purtat la începutul secolului al XIX-lea, asistat fiind de tatăl său care poartă haine boierești tradiționale (anteriu și ișlic)⁸⁸. Ținând seama de faptul că boierul Grigore Costachi nu a participat, de fapt, la această ceremonie, precum și de anacronismul reprezentării costumului purtat de Vasile-Veniamin Costachi, presupunem că s-a intenționat ilustrarea a două mentalități culturale care coabitau în societatea românească a începutului de veac XIX, cea tributară epocii de ocupație otoman-fanariotă și cea occidental-europeană, pe cale de a se impune și de a fi asimilată în mod voluntar. Față de aceste două atitudini culturale, ierarhul se situează echidistant și, am putea spune, atemporal, pentru că moda trecătoare nu îl atinge pe el sau puterea pe care o reprezintă. Tot așa, noile modalități de expresie artistică venite dinspre Apus erau privite ca simple mijloace menite a conferi imaginii verosimilitate și a exalta sentimentele pioase, iar nu ca scop în sine.

- 1 Sinodul „Celor o sută de capitole” de la Moscova, din 1551, prevedea ca numai zugravii iscusiți să primească comenzi, iar aceștia să respecte „originalele vechi, consacrate, <și> modelele grecești” (Georges Ostrogorski, „Les décisions du „Stoglav” concernant la peinture d’images et les principes de l’iconographie byzantine”, în *L’art byzantin chez les Slaves. Les Balkans*, vol. I/2, Paris, 1930, p. 394).
- 2 Eugen Pohonțu, *Începuturile vieții artistice moderne în Moldova*, București, 1967, p. 21–25.
- 3 Manolis Chatzidakis, „Essai sur l’école dite „italogrecque””, în *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, [Civiltà Veneziana. Studi, 27], vol. II, Firenze, 1974, p. 118.
- 4 Ambroise Jobert, *De Luther à Mohila. La Pologne dans la crise de la chrétienté 1517–1648*, Paris, 1974, p. 336.
- 5 Am dezvoltat problematica influențelor occidentale în pictura ruteană, rusească și românească de icoane din secolul al XVII-lea, cu demonstrația cauzelor care le-au produs, în studiul *Influences occidentales dans la peinture roumaine d’icônes du XVII^e siècle*, în „Revue Roumaine d’Histoire de l’Art”, série „Beaux-Arts”, tomes XXXIX–XL, 2002–2003, p. 33–67.
- 6 Dumitru Năstase în subcapitolul „Icoane” (referitor la arta din Moldova în sec. XVII), în *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. II, București, 1970, p. 143. Ipoteza afilierii pictorului Baraski la școala de la Liov la Marina Sabados, *Influences occidentales*, p. 60.
- 7 George Balș, *Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 522. Marina Sabados, *L’iconostase de Rădeana-Bacău*, în „Revue Roumaine d’Histoire de l’Art”, série „Beaux-Arts”, tome XLVII, 2010, p. 39–67.
- 8 I.D. Ștefănescu, *L’évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu’au XIX^e siècle*, Paris, 1928, text și album, p. 72, respectiv pl. XXV/2.
- 9 Alexandru Efremov, *Portrete de donatori în pictura de icoane din Țara Românească*, în „Buletinul Monumentelor Istorice”, an XL, nr. 1, 1971, p. 42, 44, fig. 6.
- 10 Idem, *Primul peisaj de concepție occidentală în pictura de icoane din Țara Românească*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă”, nr. 1, 1974, p. 73–74.
- 11 „*Andreï ot Lvov*” semnează icoana mare a Coborârii la iad, datată în 1646 și aflată azi în Muzeul Național de Artă al României din București.
- 12 P.P. Panaitescu, „Influența operei lui Petru Movilă, arhiepiscop al Kievului, în Principatele Române”, în *Petru Movilă. Studii*, București, 1996 (republicat), p. 63–65.
- 13 Teodora Voinescu, *Radu Zugravu*, București, 1978, p. 12.
- 14 C. Săndulescu-Verna, Grigorie Frujinescu, Începător al curentului realist în pictura românească, în „Biserica Ortodoxă Română”, an CIX, 1992, nr. 4–6, p. 118.
- 15 Teodora Voinescu, *Radu Zugravu*, p. 17–22, 31–32.
- 16 C. Săndulescu-Verna, Grigorie Frujinescu, p. 120–125.
- 17 Ibidem, p. 128–132. Cf. Remus Niculescu, *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, tom I, 1954, p. 85; Dinu C. Giurescu, *Date asupra picturii istorice românești în epoca feudală*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, tom VII, 1960, nr. 2, p. 65–72; Ana Dobjanschi, *Nume de zugravi bucureșteni din secolul al XVIII-lea identificați în colecția secției de artă veche românească a Muzeului de Artă al R.S.R.*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor. Muzeu”, nr. 7/1977, p. 61–63.
- 18 Ștefan Meteș, *Zugravii bisericilor române*, în „Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice. Secția pentru Transilvania”, 1926–1928, Cluj, 1929, p. 63–97.
- 19 Teodora Voinescu, *Radu Zugravu*, p. 14–16, fig. 6–8; Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească (secolele XVIII–XIX)*, București, 1984, p. 14–16, 23–24, 49, fig. 6, 33, 54.
- 20 N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, vol. II, București, 1912, p. 11, menționează o însemnare care se referă la donarea icoanelor semnate de frații Ulanov la biserica Sf. Ilie din Suceava în anul 1753–54, de către Vasile Gane din Iași.
- 21 Ștefan Meteș, *Zugravii bisericilor române*, p. 99.
- 22 V.A. Urechia, *Istoria Românilor*, tom I (1786–1792), București, 1892, p. 599–601.
- 23 Ibidem, p. 601.
- 24 În 1786, Mihail Șuțu îl însărcinează pe „lordache Vechier zugravul” „să dreagă și să îndrepte chipurile ctitorilor, pe unde vor fi stricate, nu numai pentru podoaba sfintelor biserici, ci mai mult pentru neuitata pururea pomnirea a ctitorilor” (apud V.A. Urechia,

- Istoria Românilor, tom I, p. 599).
- 25 Remus Niclescu, *Contribuții*, p. 84-85.
 - 26 Costin Petrescu, *Cum zugrăveau părinții noștri*, în „Ramuri”, an XVIII, 15 sept. -1 oct. 1924, p. 19.
 - 27 Al. Vlahuță, *Pictorul N.I. Grigorescu - Viața și opera lui*, Craiova, 1938, p. 8.
 - 28 Vasile Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, Cernăuți, 1936, p. 3-39. Vezi și „Studiu introductiv”, semnat de Victor Ieronim Stoichiță, din Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, 1979, p. 12, n. 1.
 - 29 Dimitrios Deliyannis, *Un tratat grecesc despre pictură în secolul al XVIII-lea: „Peri Zographias” de Panayotis Doxarās*, lucrare de diplomă, Universitatea Națională de Artă București, 1982, p. 41.
 - 30 Marina Ileana Sabados, *Catedrala Episcopiei Romanului*, Editura Episcopiei Romanului și Hușilor, 1990, p. 89-97.
 - 31 Vasile Grecu, *Cărți de pictură*, p. 3-39.
 - 32 Acest manuscris, aflat în Biblioteca Academiei Române, care reproduce fragmente din Erminia lui Dionisie din Furna, a aparținut „lui Iordachi sin Mihai zugrav”, conform însemnării din 1835. Filele de la sfârșitul manuscrisului prezintă schițe în tuș, însoțite de însemnarea cu iz arhaic „de G.M. Tattarescu la A. 1859, 12 Sept. S-a zugrăvit la A. 1859” (Vasile Grecu, *Versiunile românești ale erminiilor de pictură bizantină*, extras din „Codrul Cosminului”, Cernăuți, 1924, p. 43 și 45).
 - 33 „Podoaba, frumuseața cea bisearicească, buna și frumoasa orânduiala zugrăviei icoanelor la hotărâțul locului lor, pe mușama, pe scânduri, pe zid pe părăle și pe alte materii, vârsta obrazului, și statul tuturor sfinților, câți-s în leagea cea veache, și câți-s în leagea cea nouă; erminia și legiuirea și pravoslavnica orânduirea zugrăvirii bisearicii răsăritului, spre a nu se corci pravoslavnica predania zugrăvirii sfinților prin orice chip, cu vre o urâtă și neprimută corcire papistășască și ereticească, spre vecinica osândirea aceloră ce vor îndrăzni a o face aceasta.” (apud idem, *Cărți de pictură*, p. 44).
 - 34 Andrei Cornea, „Primitivii” picturii românești, București, 1980, *passim*.
 - 35 Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. II, București 1965, p. 359-372; Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, București, 1984, p. 44 și *passim*.
 - 36 Remus Niclescu, Eustatie Altini, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, seria „Artă Plastică”, tom 12, 1965, nr. 1, p. 33.
 - 37 H.W. Janson, Anthony F. Janson, *History of Art*, ediția a cincea revăzută, Thames and Hudson, New York, 1997, p. 658.
 - 38 În *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst* (Despre imitația operelor grecești în pictură și sculptură), publicat în 1755.
 - 39 Remus Niclescu, Eustatie Altini, p. 34.
 - 40 *Ibidem*, p. 32.
 - 41 *Ibidem*, p. 49 și urm.
 - 42 B. Iorgulescu, *Din istoria picturii în Țara Românească. Pitarul Nicolae Teodorescu și școala de pictură din Buzău*, în „Literatură și artă română”, V, 1900-1901, p. 225; cf. Remus Niclescu, Eustatie Altini, p. 31.
 - 43 Eugen Pohonțu, *Începuturile vieții artistice*, p. 19-27.
 - 44 *Ibidem*, p. 33.
 - 45 Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, vol. II, p. 413.
 - 46 H. Blazian, *Giovanni Schiavoni*, [București], 1939, p. 35-36, afirmă că icoanele lui Schiavoni au fost aduse de Gheorghe Panaiteanu-Bardasare la Pinacoteca din Iași. Din informația doamnei muzeograf Minola Iuțș, de la Muzeul de Artă Iași, căreia îi mulțumim și cu această ocazie pentru amabilitate, am aflat că aceste icoane au figurat în colecția Pinacoteei/Muzeului ieșean doar scriptic, ele fiind păstrate în custodie la biserica Toma Cozma din Iași, încă din 1862. În prezent, la biserica Toma Cozma se mai află doar nouă panouri pictate de Giovanni Schiavoni.
 - 47 *Ibidem*, p. 17.
 - 48 Pictura murală din biserica Sfântul Haralambie a fost „împropătată” recent (probabil spălată și repictată în bună parte). Una dintre scenele mai puțin afectate de aceste intervenții este Rugăciunea din grădina Ghetsimani.
 - 49 Adrian-Silvan Ionescu, *Învățămintul artistic românesc 1830-1892*, București, 1999, p. 101.
 - 50 B. Iorgulescu, *Din istoria picturii*, p. 223.
 - 51 *Ibidem*, p. 224-225.
 - 52 I.L. Georgescu, Roman Stanciu, *Mănăstirea Cernica*, București, 1969, p. 15-17, fig. 1.
 - 53 I.D. Ștefănescu, *Școala de pictură din mănăstirile Cernica și Căldărușani. Ucenicia lui N. Grigorescu*, în „Glasul Bisericii”, an XXVIII, 1969, nr. 3-4, p. 368.
 - 54 *Ibidem*, p. 368 și 387-388.
 - 55 *Ibidem*, p. 377, 379, 382.
 - 56 *Ibidem*, p. 380.
 - 57 *Ibidem*, p. 386.
 - 58 Jacques Wertheimer-Ghika, *Gheorghe M. Tattarescu. Un pictor român și veacul său*, E.S.P.L.A. [București], 1958, p. 11.

- 59 B. Iorgulescu, *Din istoria picturii*, p. 224-225.
- 60 Gabriel Cocora, *Școala de zugrăvi de la Buzău*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an LXXXII, 1964, nr. 3-4, p. 344-345.
- 61 Jacques Wertheimer-Ghika, *Gheorghe M. Tattarescu*, p. 12.
- 62 Jack Brutaru, *C. Lecca, E.S.P.L.A.*, [București] 1956, p. 10.
- 63 Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, București, 1991, p. 146.
- 64 *Ibidem*, p. 149.
- 65 Jacques Wertheimer-Ghika, *Gheorghe M. Tattarescu*, p. 29.
- 66 Barbu Theodorescu, *Constantin Lecca*, București, 1969, p. 19-21.
- 67 Mihai Manolache, *Cercetări privind contribuția artistică a pictorilor Constantin Lecca și Mișu Popp la biserica voievodală Sf. Nicolae din Șcheli Brașovului*, în „Buletinul Monumentelor Istorice”, XLI, nr. 1, 1972, p. 59-60.
- 68 Conform „Contract”-ului din 23 aprilie 1851, fratele lui Nicolae Grigorescu, Gheorghe, se „învoia” cu „dumnealui d. Antonie Chladek a-i lucra la o biserică ce era de zugrăvit până îi voi săvârși tot lucrul...” (G. Oprescu, R. Niculescu, N. Grigorescu. *Anii de ucenicie*, E.S.P.L.A. [București], 1956, p. 20). În următorii ani, Chladek a pictat, se pare, și alte biserici, printre care ctitoria marelui vornic Ion Manu de la Budești (cca 1858), a cărei decorație a fost grav afectată de restaurările din 1929, păstrând doar tabloul votiv (Teodora Voinescu, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, București, 1936, p. 40, n.1, p. 42; cf. G. Oprescu, [R. Niculescu], N. Grigorescu, vol. I, București, 1961, p. 23).
- 69 Respectiva formulare este prezentă încă din primul contract semnat de Tattarescu pentru pictarea bisericii Zlătari din București, din 1853 (apud Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu. 1818-1894*, București, 1940, p. 75).
- 70 Data nașterii este controversată: Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu*, p. 5-6, n. 1, propune anul 1818, iar Jacques Wertheimer-Ghika, *Gheorghe M. Tattarescu*, p. 8, anul 1820.
- 71 Jacques Wertheimer-Ghika, *Gheorghe M. Tattarescu*, p. 22, fig. 5.
- 72 *Ibidem*, p. 9-17.
- 73 *Ibidem*, p. 29.
- 74 În acest sens, el scria unchiului său, de la Roma: „Crede-mă, iubite unchiule, că după stilul nostru nu prea sunt p-aici, dar eu voi căuta ca cel ce cunosc stilul a vă face unul întocmindu-l bine cu un bun desen precum și colorit...” (apud *ibidem*, p. 33).
- 75 *Ibidem*, p. 108.
- 76 Vezi nota 32.
- 77 Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu*, p. 62. De fapt, Tattarescu nu face decât să statueze o practică introdusă deja de pictorii cernicani la biserica din ostrovul Sfântul Gheorghe și la cea de la Pasărea.
- 78 Conform contractului pentru zugrăvirea bisericii Zlătari, din București: „...iar printre tablouri se va face un fel de arhitecturi tot Bizantin, conform cu a Bisericii” (apud *ibidem*, p. 75).
- 79 Jacques Wertheimer-Ghika, *Gheorghe M. Tattarescu*, p. 204.
- 80 Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu*, p. 50-51.
- 81 Preot prof. Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, București, 1992, vol. II, p. 412-414, 450-454; vol. III, p. 11-15, 41, 52-56.
- 82 Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, p. 46-47.
- 83 Remus Niculescu, *Eustatie Altini*, p. 10.
- 84 Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, II, p. 369.
- 85 Remus Niculescu, *Eustatie Altini*, p. 25, 34, 39-40.
- 86 *Ibidem*, p. 49, 52.
- 87 *Ibidem*, p. 53-64.
- 88 *Ibidem*, p. 62-63.



Planşa II Nicu Crigorescu
şi Nijă Părăescu,
Sfântul Apostol Matei,
icoană împărătească,
1853. Biserica Sfinţii
Împăraţi Constantin
şi Elena, Băicoi, jud.
Prahova



Planșa II Nicu Grigorescu
și Niță Părăescu,
Sfântul Apostol Matei,
icoană împărătească,
1853. Biserica Sfinții
Împărați Constantin
și Elena, Băicoi, jud.
Prahova

Pictura lui Grigorescu înainte de Agapia

Pictor de icoane la 12 ani

Deși prima icoană semnată și datată de Grigorescu pe care o cunoaștem azi – *Sfântul Gheorghe*, de la Băicoi – a fost realizată în 1853, așadar la vârsta de 15 ani¹, se știe din propriile mărturisiri că pictorul își începuse activitatea de zugrav de icoane de la 12 ani, după o scurtă ucenicie.

„Un frate mai mare intrase ucenic la un unchiu al mamei, zugrav de biserici... Se vede că era în neamul nostru, că mult îmi mai plăceau și mie icoanele când eram mic.” Astfel s-ar fi destăinuit Grigorescu prietenului și biografului său, Alexandru Vlahuță². Dar, fie că destăinuirile pictorului erau vagi – voit vagi, căci Grigorescu a evitat întotdeauna să vorbească despre sine – fie că relatarea lui Vlahuță îmbracă o formă literară prea puțin preocupată de adevărul științific, enigma unchiului din partea mamei, zugrav de biserici, al cărui nume a fost trecut sub tăcere, nu a putut fi clarificată³. Reținem totuși posibilitatea ca în ascendența lui Nicolae Grigorescu să fi existat zugravi de biserici, ceea ce ar explica înclinația sa spre pictură și mai ales precocitatea artistică.

Este unanim recunoscut faptul că Grigorescu și-a făcut ucenicia la Anton Chladek⁴, un pictor academist care a determinat stilul elevului său din perioada timpurie. *„La zece ani, am intrat și eu la un iconar”* – își amintește Grigorescu în cartea lui Vlahuță, fără a-l numi pe Chladek. Grigorescu, artistul împlinit, rememorează atât aspectele mai neplăcute ale ucenicii, când era ținut la distanță de șevaletul meșterului, cât și momentele mult așteptate ale împărtășirii secretelor meseriei: *„...câteodată, când îi frecam culorile, se mai îmbuna și mă lăsa pe lângă el, – atunci eram în culmea fericirii; îmi vorbea blând, îmi arăta cum se fac sfinții [subl. MS], – îi sorbeam vorbele, și mă uitam la el ca la un Dumnezeu.”*⁵. Reținem din această declarație amintirea pasiunii latente pentru „meseria” de pictor din sufletul unui copil de 10-11 ani, curiozitatea sa „profesională” de-a dreptul chinuitoare, dar și informația că „iconarul”, identificat de biografi cu Anton Chladek, i-a fost primul îndrumător în pictura religioasă.

Cunoscut în Bucureștii primei jumătăți a veacului al XIX-lea pentru îndemânarea cu care picta portrete în miniatură și de aceea frecventat îndeosebi de amatorii acestei arte, Chladek era un ceh din Banat cu studii de artă la Milano, dar cunoscător deopotrivă

al artei austriace și germane, cu care venise în contact în anii șederii la Pesta⁶. El aducea în peisajul artistic românesc, alături de alți străini, precum Carol Wallenstein, Niccolo Livaditti, Giovanni Schiavoni, sau români ca Eustatie Altini, Constantin Lecca și alți pictori școliți în capitale europene, experiența artistică a Renașterii și a stilurilor care i-au urmat, cu studiul corpului uman, al perspectivei geometrice și al eclerajului, toată această savantă modalitate de a reprezenta realitatea, care se predă în academiile de artă din secolul al XIX-lea în formule rigide, conceptualizate, rupte de evoluția firească a actului creator. Chladek adusese cu sine la București, unde avea să se stabilească până la sfârșitul vieții, copii după opere ale unor maeștri italieni sau francezi – precum acea *Danae* după Tizian, văzută de profesorul Oprescu în copilărie⁷ – și pe care, probabil, le cunoscuse și ucenicul Nicu Grigorescu.

Pe lângă portrete și miniaturi, Anton Chladek a fost nevoit să accepte și comenzi de icoane ori picturi murale⁸, pentru a-și satisface clientela bucureșteană și a-și acoperi cheltuielile familiale, dar fără a manifesta un interes deosebit pentru subiectul religios. Se inspiră sau face pur și simplu copii după maeștri italieni din secolele XVI–XVII, așa cum se întâmplă când pictează *Cina cea de Taină*, adaptând celebra compoziție a lui Leonardo da Vinci din trapeza mănăstirii Santa Maria delle Grazie de la Milano⁹, ori *Hristos încununat cu spini*, copiat după Guido Reni¹⁰. Îmbinarea acestor două elemente care sunt caracteristice operei lui Chladek – modelul iconografic și stilistic occidental și maniera proprie picturii în miniatură – au marcat începuturile uceniei lui Grigorescu. Dacă meșterul său nu ar fi fost Chladek ci un zugrav autohton, lucrând în spiritul tradiției post-bizantine, formația artistică a lui Nicolae Grigorescu ar fi semănat probabil cu cea a lui Tattarescu. Deschizând însă ochii direct asupra picturii de tip apusean, Grigorescu, dotat cu un talent de excepție, a asimilat principiile acesteia în mod empiric și le-a aplicat picturii religioase, depășind fastidioasa perioadă de studiu traversată de Tattarescu în Italia.

Nu se știe cum arătau icoțele pictate de copilul de 12 ani care părăsise atelierul meșterului, simțindu-se în stare să continue de unul singur activitatea de zugrav de icoane. Le vindea duminica în obor, „ca orice negustor”: „Treceau femei sărace, oameni de la țară, mă întrebau cine le-a zugrăvit, le spuneam că eu... și cumpărau, bietii oameni, ziceau că-s icoane cu noroc, de la copil nevinovat”¹¹. Le cumpărau impresionați nu numai de inocența copilului care zugrăvea chipuri de sfinți, dar, desigur, și de îndemânarea sa precoce, care avea să atragă de timpuriu atenția unor adevărați comanditari.

Prima comandă importantă: icoanele bisericii din Băicoi

Între 1849 și 1853, prințesa Cleopatra Trubețkoi, nepoata lui Alexandru Dimitrie Ghica, fostul domn al Țării Românești (1834–1842), a construit pe moșia familiei de la Băicoi, în apropiere de Ploiești, o biserică pentru locuitorii satului, care a fost închinată

al artei austriace și germane, cu care venise în contact în anii șederii la Pesta⁶. El aducea în peisajul artistic românesc, alături de alți străini, precum Carol Wallenstein, Niccolo Livaditti, Giovanni Schiavoni, sau români ca Eustatie Altini, Constantin Lecca și alți pictori școliți în capitale europene, experiența artistică a Renașterii și a stilurilor care i-au urmat, cu studiul corpului uman, al perspectivei geometrice și al eclerajului, toată această savantă modalitate de a reprezenta realitatea, care se preda în academiile de artă din secolul al XIX-lea în formule rigide, conceptualizate, rupte de evoluția firească a actului creator. Chladek adusesse cu sine la București, unde avea să se stabilească până la sfârșitul vieții, copii după opere ale unor maeștri italieni sau francezi – precum acea *Danae* după Tizian, văzută de profesorul Oprescu în copilărie⁷ – și pe care, probabil, le cunoscuse și ucenicul Nicu Grigorescu.

Pe lângă portrete și miniaturi, Anton Chladek a fost nevoit să accepte și comenzi de icoane ori picturi murale⁸, pentru a-și satisface clientela bucureșteană și a-și acoperi cheltuielile familiale, dar fără a manifesta un interes deosebit pentru subiectul religios. Se inspiră sau face pur și simplu copii după maeștri italieni din secolele XVI–XVII, așa cum se întâmplă când pictează *Cina cea de Taină*, adaptând celebra compoziție a lui Leonardo da Vinci din trapeza mănăstirii Santa Maria delle Grazie de la Milano⁹, ori *Hristos încununat cu spini*, copiat după Guido Reni¹⁰. Îmbinarea acestor două elemente care sunt caracteristice operei lui Chladek – modelul iconografic și stilistic occidental și maniera proprie picturii în miniatură – au marcat începuturile uceniciei lui Grigorescu. Dacă meșterul său nu ar fi fost Chladek ci un zugrav autohton, lucrând în spiritul tradiției post-bizantine, formația artistică a lui Nicolae Grigorescu ar fi semănat probabil cu cea a lui Tattarescu. Deschizând însă ochii direct asupra picturii de tip apusean, Grigorescu, dotat cu un talent de excepție, a asimilat principiile acesteia în mod empiric și le-a aplicat picturii religioase, depășind fastidioasa perioadă de studiu traversată de Tattarescu în Italia.

Nu se știe cum arătau icoșele pictate de copilul de 12 ani care părăsise atelierul meșterului, simțindu-se în stare să continue de unul singur activitatea de zugrav de icoane. Le vindea duminică în obor, „ca orice negustor”: „Treceau femei sărace, oameni de la țară, mă întrebau cine le-a zugrăvit, le spuneam că eu... și cumpărau, bieții oameni, ziceau că-s icoane cu noroc, de la copil uezinovat”¹¹. Le cumpărau impresionați nu numai de inocența copilului care zugrăvea chipuri de sfinți, dar, desigur, și de îndemânarea sa precocă, care avea să atragă de timpuriu atenția unor adevărați comanditari.

Prima comandă importantă: icoanele bisericii din Băicoi

Între 1849 și 1853, prințesa Cleopatra Trubețkoi, nepoata lui Alexandru Dimitrie Ghica, fostul domn al Țării Românești (1834–1842), a construit pe moșia familiei de la Băicoi, în apropiere de Ploiești, o biserică pentru locuitorii satului, care a fost închinată

Sfinților împărați Constantin și Elena. În această perioadă – povestește Barbu Ștefănescu Delavrancea¹² – ea ar fi văzut o icoană a Maicii Domnului pictată de Nicu Grigorescu, icoană care a impresionat-o într-atât, încât l-a prezentat pe autor lui Alexandru Ghica. Drept urmare a acestei întâmplări, prințesa ar fi solicitat zugravului-adolescent Nicu Grigorescu și colaboratorului ori ajutorului său Niță Părăescu pictarea a șase icoane mari și a icoanelor prăznicare cu două fețe pentru proschinitar, dintre care se păstrează unsprezece piese¹³. Cercelări recente afirmă chiar că Grigorescu ar fi realizat decorația parțială ori integrală a bisericii¹⁴. Analiza icoanelor de la Băicoi, în 1957, de către Remus Niclescu și George Oprescu, a completat un segment esențial în cunoașterea perioadei de formare a pictorului Nicolae Grigorescu¹⁵.

Așa cum au apreciat autorii menționați, icoanele pictate de Grigorescu la vârsta de 14-15 ani reprezintă un „caz de excepțională precocitate, nu numai la noi, dar în întreaga istorie a picturii”. Ele demonstrează că la numai 2-3 ani de la părăsirea atelierului meșterului său, Nicolae Grigorescu acumulasă cunoștințe profesionale demne de oricare pictor întors de la studii din Apus. Era el însuși meșter, acum, căci semnează primul pe icoana Sfântului Gheorghe, în alfabetul de tranziție, caracteristic epocii: „1853 Nicu Grigorescu și Niță Părăescu zugravi”.

Cele șase icoane mari – *Maica Domnului cu Pruncul*, *Iisus Hristos* [Fig. 16], *Sfinții Împărați Constantin și Elena*, *Sfântul Ioan Botezătorul*, *Sfântul Apostol Matei* [Pl. II] și *Sfântul Gheorghe* [Fig. 17] – expuse azi în strane adosate stâlpilor care despart naosul de pronaos, au o proporție neobișnuită, pe care o vom regăsi la Agapia. Ele sunt înalte de cca 1,38-1,40 m și înguste de 0,60 m. Grigorescu și Părăescu au adaptat acestei suprafețe o formulă compozițională care se preta viziunii lor stilistice: astfel, figurile, reprezentate în picioare, în posturi monumentale, sunt proiectate – cu excepția icoanelor lui Iisus Hristos și a Maicii Domnului cu Pruncul – pe un fundal compus din cer, două treimi din înălțime, și peisaj, o treime, la bază. Acest tip de reprezentare



Fig. 16. Nicu Grigorescu și Niță Părăescu, *Iisus Hristos*, icoană împărătească, 1853. Biserica Stînții Împărați Constantin și Elena, Băicoi, jud. Prahova





Fig. 17. Nicu Grigorescu și Nișa Părăescu, *Sfântul Gheorghe*, icoană împărătească, 1853. Biserica Sfinții Împărați Constantin și Elena, Băicoi, jud. Prahova

nu este neobișnuit pentru tradiția icoanelor din spațiul românesc. El își găsește originea în icoanele de tradiție bizantină, unde cerul este simbolizat de foița de aur, iar pământul este pictat în culori închise (brun, verde). În secolul al XVII-lea, zona care simboliza pământul a căpătat o accepție vizuală concretă (dar încă nu realistă), prin apariția unor elemente convenționale de peisaj. Icoanele cu sfinți în picioare, profilați în viziune monumentală, sunt din ce în ce mai frecvente în secolul al XVIII-lea, când, sub influența picturii din centrul și vestul Europei, aurul care simboliza cerul este înlocuit de albastru ceruleum, iar peisajul de la baza imaginii este tratat din ce în ce mai realist, în perspective plonjante. În veacul al XIX-lea, pictura bisericească în manieră neoclasică asimilează cu ușurință acest tip compozițional care se pretează retoricii sale vizuale și îl generalizează, astfel încât nu este de mirare să-l întâlnim atât la Tattarescu, cât și în pictura lui Grigorescu de la Zamfira și Agapia.

Ceea ce uimește în icoanele de la Băicoi este dezinvoltura cu care artistul adolescent se exprimă în termenii viziunii neoclasiche. El înțelege „regula” elocvenței și o aplică raportului dintre figură și fundal (peisaj): siluetele monumentale sunt dispuse în plină pagină, proiectate pe un cer încărcat de nori, în vreme ce peisajul din registrul inferior este tratat de sine stătător, fără legătură cu personajul din prim-plan, cu titlu de recuzită dintr-o poză de aparat. Paleta cromatică, diversă și stăpănită cu un simț artistic înăscut, nu învățat, aplică probabil empiric perspectiva aeriană, atunci când definește peisajul din prim-plan în brunuri, iar pe cel din fundal în albastru ceruleum grisat. În cazul icoanelor lui Iisus și a Maicii Domnului, rețeta neoclasică vehiculată în epocă, pe care și-o

însușește și Grigorescu, provenită din iconografia Contra-Reformei (secolele XVI-XVII), îi prezintă pe Iisus – în ipostaza de Pantocrator, cu globul în mână – și pe Sfânta



E. M. M.

Georgio



Fig. 18. Nicu Grigorescu și Nița Părăescu, *Sfântul Apostol Matei*, icoană împărătească, 1853. Biserica Sfintii Împărați Constantin și Elena, Băicoi, jud. Prahova. Detaliu

Fecioară în Cer, deasupra norilor, sprijinindu-se pe capete de heruvimi. Aceste tipuri iconografice vor reapărea la Agapia.

Pictând icoanele de la Băicoi, Grigorescu a folosit cu siguranță modele care circulau în epocă. Îl văzuse, de asemenea, pe Chladek „cum făcea sfintii”, însușindu-și maniera sa miniaturală, care i se potrivea. Evidente în acest sens sunt chipurile delicate ale Fecioarei și Sfântului Gheorghe, a căror expresie juvenilă, inocentă, perpetuată în întreaga pictură religioasă a lui Grigorescu (și nu numai aici), va constitui indiciul său stilistic. „*Are mâna ușoară*” – ar fi exclamat Alexandru Ghica, în fața icoanei pe care i-o prezenta nepoata sa¹⁶, referindu-se la siguranța de care dădea dovadă pictorul-adolescent în abordarea desenului, proporțiilor, în general a concepției compoziționale, reprezentând harul, „talantul” căpătat la naștere. Studiind imaginea Sfântului Gheorghe este greu de înțeles cum un pictor fără studii de specialitate – fără să mai luăm în calcul vârsta precocă – abordează cu înțelegere și virtuozitate, deși empiric, desenul anatomic. Dar poate că realizarea cea mai surprinzătoare, în cazul icoanelor de la Băicoi, este expresia Apostolului Matei [Fig. 18]. Trecând peste motivul privirii extatice, moștenit de pictorii neoclasiци din arta italiană a Contra-Reformei și folosit de Tattarescu în exces¹⁷, Grigorescu realizează un adevărat portret, în care blicurile și petele marcate cu știință în alb pe culoarea de fond ocru-roz a feței, dau vibrație materiei



Fig. 18. Nicu Grigorescu și Niță Părăescu, *Sfântul Apostol Matei*, icoană împărătească. 1853.
Biserica Sfintii Împărați Constantin și Elena, Băicoi, jud. Prahova. Detaliu



Fig. 19. Nicu Grigorescu și Niță Părăescu, *Dumnezeu creează soarele și luna, poala icoanei Iisus Hristos*, 1853. Biserica Sfinții Împărați Constantin și Elena, Băicoi, jud. Prahova

picturale sugerând iluminarea personajului. Efectul este amplificat de culoarea ocru-auriu care depășește cu mult conturul aureolei, pierzându-se indecis în fondul ceruleum. Desigur, arta icoanelor de la Băicoi nu este egală, căci în ciuda faptului că tânărul Grigorescu își afirmă talentul cu impetuoșitate, el nu are încă suficientă experiență, și apoi, nu se știe în ce măsură a intervenit ajutorul său Niță Părăescu. Astfel se explică diferența de valoare în tratarea figurilor din icoana *Sfântul Apostol Matei*, pe de o parte, și din icoanele *Iisus Hristos* și, mai ales, *Sfântul Ioan Botezătorul*, pe de altă parte¹⁸. Dacă în ceea ce privește execuția se poate vorbi de inconsecvență la nivelul mijloacelor artistice, în schimb soluții îndrăznețe, puse în practică cu abilitate, cum este cazul reprezentărilor în *raccourci* sau al drapajelor tratate liber, sunt introduse atât în icoanele mari de la Băicoi, cât și în medalioanele de la poalele acestora – tratate

mai expeditiv (dat fiind locul discret în care erau expuse) – sau în icoanele prăznicare. Îngerii care se apropie în zbor deasupra capetelor apostolului Matei și ale împăraților Constantin și Elena, arhanghelul Gavriil adresându-se Fecioarei în icoana *Buna-Vestire*¹⁹, apostolul Ioan, culcat la pământ, din scena *Schimbării la Față*²⁰, ori figurările lui Dumnezeu-Tatăl în compozițiile *Facerii* de la poalele icoanelor împărătești [Fig. 19] – acestea din urmă mai rudimentare, cu aspect de eboșă – relevă tot atâtea probleme de tehnică a reprezentării plastice, pe care tânărul artist le abordează cu îndrăzneală și pricepere. Pe de altă parte, drapajele veșmintelor, care în tradiția bizantină erau tratate într-o viziune cât mai abstractă – fie în manieră plastică, în cute regularizate geometric, fie în stil grafic, prin hașuri aurii –, înfășoară corpurile liber, împrumutând de la acestea formă și mișcare. Grigorescu mai păstrează, totuși, din stilul tradițional tehnica marcării faldurilor prin lumini aurii, trasate liber în sensul mișcării, în linii șerpuite sau pur și simplu în pete ocru-aurii pe culoarea de fond a veșmântului, făcând astfel trecerea spre tipul de reprezentare mimetic, în care plasticitatea formelor este determinată de ecleraj, așa cum se va vedea în picturile de la Zamfira și mai ales de la Agapia.

Alături de zugravii din școala de la Căldărușani

Existența la Mănăstirea Căldărușani, în apropiere de București, a unor icoane semnate de Grigorescu în anii 1854 și 1855, coroborată cu informația din biografia pictorului referitoare la realizarea unor lucrări în această mănăstire²¹, a determinat

identificarea unei noi etape în activitatea sa de pictor religios²⁰. O etapă interesantă, desigur, dacă ținem seama de rolul jucat, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, de școala de zugrăvi din mănăstirile Cernica și Căldărușani, unde tradiția se intersecta cu „noua pictură”. Căci, în timp ce călugărul Macarie se străduia, prin a sa traducere din 1805 a Erminiei lui Dionisie din Furna, să conserve tradiția artei athonite, zugravii Fotake și Adam introduceau detalii arhitecturale și de peisaj din iconografia occidentală în pictura bisericilor din mănăstirile Cernica și Pasărea, iar monahul Evghenie Lazăr mergea mai departe, preluând modele compoziționale din pictura Renașterii italiene, atunci când realiza ansamblul de icoane al tâmplii bisericii mari din Mănăstirea Căldărușani, în anul 1853. Așadar, care a fost scopul venirii tânărului Grigorescu la Căldărușani: a fost el atras de renumele școlii de pictură religioasă care funcționa în prima jumătate a veacului al XIX-lea în această mănăstire și și-a căutat aici un maestru, ori a fost chemat pentru unele comenzi de icoane, ca urmare a realizării sale de la Băicoi, se pare, destul de apreciată în zonă?

Investigațiile desfășurate la Căldărușani au deschis o nouă perspectivă în studierea formației artistice a lui Nicolae Grigorescu, prin analizarea operei lui Evghenie Lazăr, acest pictor-călugăr cu vederi artistice emancipate, care, poate, a călătorit în Occident, asemenea altor monahi căutați de Grigorescu: Isaia Piersiceanu și Iosif Gheorghian. Se cunoaște puțin despre el și despre icoanele sale²¹. Cu toate acestea, pictura zugravului Evghenie Lazăr este demnă de luat în considerare când se discută despre impactul modelelor occidentale asupra iconografiei artei din mediul ortodox.

În muzeul Mănăstirii Căldărușani este expusă majoritatea icoanelor care au alcătuit iconostasul din 1853 al bisericii mari a mănăstirii, cu hramul Sfântul Dumitru²⁴. În lipsa unei semnături, atribuirea picturii acestui iconostas lui Evghenie Lazăr se bazează pe tradiția locală, dar mai ales pe informațiile oferite de un set de documente din anul 1854, aflate azi la Arhivele Naționale²⁵. Documentele relatează conflictul dintre Eftimie, starețul Mănăstirii Căldărușani, cel care comandase tâmpla, și pictorul care a executat lucrarea, monahul Evghenie Lazăr, autointitulat „*boer de neam*”. Până la declanșarea conflictului, Evghenie terminase 45 de icoane și mai avea de pictat încă cinci. Este vorba despre icoanele împărățești și încă o piesă neprecizată. Conform contractului, icoanele împărățești trebuiau să înfățișeze „*câte un sfânt pe icoană jumătăți*”. Starețul Eftimie îi ceruse însă, ca în același preț, „*să le fac[ă] întregi și doi sfinți într-o icoană*”, ceea ce Evghenie refuză, declanșând mânia starețului, care îl pedepsește exemplar pentru neascultare²⁶.

Cu deosebire icoanele prăznicare, expuse în muzeul Mănăstirii Căldărușani, dau măsura nivelului de cultură artistică a monahului-zugrav și indică orientarea sa stilistică²⁷. Unele scene evocă modele din pictura Renașterii și a barocului, cum este cazul icoanelor *Schimbarea la Față* și *Întâmpinarea Domnului* [Fig. 20-21]: în primul



Fig. 20. Evghenie Lazăr, *Schimbarea la Față*, icoană prăznicară, 1853. Muzeul Mănăstirii Căldărușani



Fig. 22. Réveil, gravură după *Schimbarea la Față* de Rafael Sanzio



Fig. 21. Evghenie Lazăr, *Întâmpinarea Domnului*, icoană prăznicară, 1853. Muzeul Mănăstirii Căldărușani



Fig. 23. Réveil, gravură după *Prezentarea la Templu* de Guido Reni



Fig. 21. Evghenie Lazăr, *Întâmpinarea Domnului*, icoană prăznicară, 1853. Muzeul Mănăstirii Căldărușani



Fig. 20. Evghenie Lazăr, *Schimbarea la Față*, icoană prăznicară, 1853. Muzeul Mănăstirii Căldărușani



Fig. 22. Réveil, gravură după Schimbarea la Față
de Rafael Sanzio



Fig. 23. Réveil, gravură după *Prezentarea la Templu* de Guido Reni



Fig. 23. Réveil, gravură după *Prezentarea la Templu* de Guido Reni

caz, Evghenie a avut ca model jumătatea superioară a compoziției *Schimbarii la Față*, pictată de Rafael în 1518-1520 și aflată azi la Pinacoteca Vaticanului²⁸, în vreme ce, pentru cea de-a doua icoană, el pleacă de la un tablou de Guido Reni, aflat în palatul Belvedere din Viena. În ambele situații, transpunerea modelului dovedește stângăcii și o abordare rigidă, ceea ce dezvăluie faptul că monahul Evghenie, în ciuda culturii sale vizuale emancipate, nu era familiarizat cu tehnica picturii occidentale. Pe de altă parte, diferențele cromatice existente între original și replica românească duc la presupunerea că Evghenie a folosit intermediare monocrome, foarte posibil, gravuri. În biblioteca personală a lui Grigorescu din muzeul memorial de la Câmpina, există un album în 4 volume, editat la Paris în 1836, intitulat *Musée religieux*²⁹, care prezintă istoria biblică în imagini reproduse după opere celebre (și mai puțin celebre). Atât tabloul lui Rafael, cât și lucrarea lui Guido Reni se regăsesc în acest album³⁰ [Fig. 22-23]. Dacă în cazul *Schimbarii la Față*, Evghenie Lazăr reproduce cu fidelitate scena propriu-zisă din tabloul lui Rafael, în cel de-al doilea caz, zugravul a simțit nevoia simplificării compoziției, pentru a o apropia de iconografia tradițională, în care apar doar cinci personaje: Dreptul Simeon cu Pruncul Iisus în brațe, Fecioara, Iosif și prorocița Ana. Existența laolaltă în albumul *Musée religieux* a două surse de inspirație pentru icoanele tâmpiei din 1853 de la Căldărușani lasă să se presupună că Evghenie Lazăr ar fi cunoscut cartea cu gravuri din 1836. De altfel, albumul lui Réveil nu ar fi fost singura sursă de inspirație pentru acest zugrav de „modă nouă”: în „Lista pentru tot calabălăcu ce-l am în odăea mea la Căldărușani”, anexată jalbei sale adresată comisarului extraordinar în principate, generalul Aleksandr Ivanovici Budberg, Evghenie menționa o „carte de arhitectură” (sic!)³¹, procurată desigur din străinătate, care, ne putem imagina, îi era de folos în reprezentarea arhitecturilor din fundalul icoanelor sale.

Din ansamblul pieselor care au aparținut tâmpiei bisericii mari de la Căldărușani se evidențiază o icoană de mari dimensiuni înfățișând *Încoronarea Maicii Domnului* [Fig. 24]. Era dispusă, probabil, în centrul iconostasului, deasupra *Cinei celei de Taină*, fiind flancată de registrele apostolilor și profetilor. Modelul scenei este de sorginte occidentală și așa cum se prezintă în icoana provenind din tâmpla de la Căldărușani, unde Fecioara stă îngenunchiată pe globul lunii, având la picioare șarpele cu mărul păcatului originar în gură, el se revendică din iconografia Contra-Reformei, unde ilustra noua dogmă a Imaculatei Concepții³², dogmă catolică niciodată acceptată de Biserica Ortodoxă. Desigur, pictorii din secolul al XIX-lea de la Căldărușani proliferau în necunoștință de cauză acest motiv iconografic, care avea să facă o adevărată tradiție³³.

Icoana dovedește certe diferențe stilistice față de celelalte picturi atribuite lui Evghenie Lazăr. Este vorba despre un mod de abordare plastică familiarizat cu maniera neoclasică, despre o știință a redării portretului, a vectorilor mișcării (a se

²⁸Pictor italian (1575-1642), reprezentant al curentului baroc. Originar din Bologna, a lucrat la Roma și Napoli înainte de a reveni la Bologna. A fost considerat un model pentru pictorii din școala bologneză.



Fig. 24. Evghenie Lazăr și Nicu Grigorescu ?, *Încoronarea Maicii Domnului*, icoană din fostul iconostas al bisericii Sfântul Dumitru, 1854 ? Muzeul Mănăstirii Căldărușani

vedea poziția picioarelor lui Iisus), despre o îndemănare innăscută, nu învățată, în sugerarea imaterialității norilor. Comparând această *Încoronare* cu lucrarea omonimă a lui Grigorescu, semnată și datată în anul 1855¹⁴ și aflată în muzeul mănăstirii Căldărușani [Fig. 25], rezultatul este surprinzător: aceeași dezinvoltură a desenului, același firesc al gesturilor și drapajelor mulate pe formele anatomice. Ceea ce a sugerat ipoteza participării meșterului Nicu, proaspăt „consacrat” și în mod sigur admirat la Băicoi, au fost fizionomiile personajelor, cu candoarea expresiei lor angelice (în cazul lui Iisus, al Fecioarei și al îngerilor), care nu se regăsesc în icoanele monahului Evghenie. Există, desigur, diferențe mai ales cromatice între *Încoronarea* mare din tâmplă și



Fig. 24. Evghenie Lazăr și Nicu Grigorescu ?, *Încoronarea Maicii Domnului*, icoană din fostul iconostas al bisericii Sfântul Dumitru, 1854 ? Muzeul Mănăstirii Căldărușani

vedea poziția picioarelor lui Iisus), despre o îndemânare înăscută, nu învățată, în sugerarea imaterialității norilor. Comparând această *Încoronare* cu lucrarea omonimă a lui Grigorescu, semnată și datată în anul 1855³⁴ și aflată în muzeul mănăstirii

icoana lui Grigorescu din 1855, explicabile, dacă ele au fost realizate la un oarecare interval de timp. La baza icoanei mari există o inscripție parcă cifrată, rămasă până la această dată – în ciuda eforturilor depuse – ilizibilă. În orice caz, nu poate fi vorba de semnătura lui Grigorescu, al cărui specimen din epoca respectivă îl găsim chiar în muzeul de la Căldărușani. Dacă Grigorescu ar fi lucrat singur icoana, cu siguranță ar fi semnat-o. În situația dată, însă, presupunem că el a continuat o lucrare deja începută, probabil abia schițată³⁵, pe care, din respect pentru confratele său, nu a semnat-o.

În momentul întreruperii lucrului la iconostasul bisericii mari, din cauza neînțelegerilor intervenite între starețul Eftimie și Evghenie Lazăr, cinci icoane rămăseseră de făcut, dintre care, în mod cert, icoanele împărătești, cea de-a cincea fiind, probabil, *Încoronarea Maicii Domnului*. La data cercetării picturii lui Grigorescu de la Căldărușani, George Oprescu și Remus Niculescu au avansat ipoteza conform căreia trei dintre icoanele semnate



Fig. 25. Nicu Grigorescu, *Încoronarea Maicii Domnului*, 1855. Muzeul Mănăstirii Căldărușani

sau atribuite meșterului Nicu ar fi fost icoane împărătești, destinate tâmplei bisericii lui Matei Basarab (presupunere justificată de dimensiunile apropiate ale icoanelor: 85 x 60 cm)³⁶: *Sfinții Gheorghe și Dimitrie, Iisus Hristos și Sfinții Împărați Constantin și Elena* [Fig. 26–28]. Dintre acestea, icoana *Sfinților Gheorghe și Dimitrie* este datată și semnată (în alfabetul de tranziție), la stânga jos: „1854 Nicu Grigorescu, Z.”, ceea ce ar coincide cu perioada litigiului dintre starețul Eftimie și Evghenie. Dacă la aceasta se adaugă argumentul reprezentării sfinților în picioare, câte doi într-o icoană, după dorința exprimată de stareț, în cazul icoanelor *Sfinții Gheorghe și Dimitrie* și *Sfinții Împărați*, se poate formula ipoteza chemării lui Grigorescu la Căldărușani, în 1854, cu scopul terminării icoanelor noii tâmple, atât a icoanelor împărătești cât și a *Încoronării Maicii Domnului*³⁷. Cu aceeași ocazie, foarte plauzibil, după cum presupun G. Oprescu și R. Niculescu, Grigorescu ar fi pictat și poalele icoanelor împărătești ale lui Iisus Hristos și Maicii Domnului (icoană care, din păcate, nu s-a păstrat): *Iisus și samarineanca la fântână* (după un tablou de Annibale Carracci, aflat azi la Kunsthistorisches Museum din Viena)³⁸ și, respectiv, *Izvorul Tămăduirii*.

Este posibil ca „meșterul Nicu” să-l fi întâlnit și cunoscut pe zugravul monah

³⁵ Pictor italian născut la Bologna (1560–1609), reprezentant al stilului baroc. S-a inspirat atât din pictura măștrilor florentini ai Renașterii (Rafael, Andrea del Sarto), cât și din cea venețiană (Tizian).



Fig. 25. Nicu Grigorescu, *Încoronarea Maicii Domnului*,
1855. Muzeul Mănăstirii Căldărușani



Fig. 26. Nicu Grigorescu, *Sfinții Gheorghe și Dimitrie*, 1854. Muzeul Mănăstirii Căldărușani



Fig. 28. Nicu Grigorescu, *Sfinții Împărați Constantin și Elena*, 1854 ? Muzeul Mănăstirii Căldărușani



Fig. 27. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos*, 1854 ? Muzeul Mănăstirii Căldărușani

Evghenie Lazăr în perioada în care a lucrat la Căldărușani și, deși s-ar putea spune că se aflau într-un „conflict de interese”, să se fi înțeles, întrucât împărtășeau aceeași admirație pentru valorile artei Renașterii și barocului. Poate de la el a aflat noi surse de inspirație pentru pictura religioasă, poate, cine știe, de la el a moștenit albumul de modele *Musée religieux*, pe care-l va folosi și la Zamfira și la Agapia³⁹.

În 1861, Grigorescu pornea spre Franța și spre o cu totul nouă etapă în formația sa artistică. Un an mai târziu, în 1862, Evghenie Lazăr asista la inventarul obiectelor rămase în urma decesului celui care îi produsese atâta amărăciune în orgoliul său de artist și semna simplu: „Evghenie Duhoznicul”⁴⁰. Nu știm dacă mai picta la acea dată.

Experiența câștigată la Bălcoi și Căldărușani i-a dat tânărului Grigorescu siguranță profesională și încredere



Fig. 28. Nicu Grigorescu, *Sfinții Împărați Constantin și Elena*, 1854 ? Muzeul Mănăstirii Căldărușani



Fig. 26. Nicu Grigorescu, *Sfintii Gheorghe și Dimitrie*, 1854.
Muzeul Mănăstirii Căldărușani



Fig. 27. Nicu Grigorescu, *Isus Hristos*, 1854 ? Muzeul Mănăstirii
Căldărușani

în talentul său și l-a propulsat printre meserii zugravi. Acum primea comenzi din București, cum a fost cea a breslei băcanilor pentru icoana *Duminică tuturor sfinților*, semnată și datată în 28 februarie 1856⁴¹. Compoziția lui Grigorescu păstrează din vechea iconografie a temei dispunerea pe registre a corurilor de sfinți (profeți – având în centru pe David și Solomon –, ierarhi și cuvioși – cu sfinții împărați Constantin și Elena între ei – și mucenici, mucenite și cuvioase – cu arhidiaconul Ștefan la mijloc), reprezentați în tradiționala perspectivă ierarhică, dar înlocuiește pe Iisus-Fiul Omului cu Sfânta Treime Noutestamentară, în formula iconografică pe care pictorul o folosea la Căldărușani. Neobișnuită apare aici reprezentarea sfinților așezați pe nori, în atitudini diversificate și cu fizionomii individualizate.

Icoana care marchează, însă, stadiul la care ajunseseră cunoștințele profesionale ale tânărului Grigorescu este *Sfântul Spiridon cu scene din viață*. Nu se știe cu ce ocazie a pictat Grigorescu



Fig. 29. Nicu Grigorescu, *Sfântul Spiridon cu scene din viață*, 1856 ?
Biserica Sfântul Alexe, București

această icoană, aflată azi la biserica Sfântul Alexe de pe strada Șerban Vodă din București [Fig. 29]. R. Niculescu și G. Oprescu apreciază „superioritatea execuției” acestei icoane, motiv pentru care nu se pot decide pentru datarea ei înainte sau după momentul Zamfira⁴².

Din nou, un tip compozițional – icoana cu scene laterale – și iconografic de veche tradiție este transpus în viziune neoclasică. Viziunea este însă neașteptat de îndrăzneță în cazul scenelor narative care constituie, fiecare în parte, o scenă de gen în miniatură. Dacă realizarea figurii centrale a sfântului se așează într-o evoluție firească, în raport cu icoanele de la Băicoi și cele de la Căldărușani – desen sigur, abilitate în dispunerea și dozarea tonurilor luminoase și întunecate, redarea diferențiată a suprafeței picturale, astfel încât să fie percepute proprietățile materiei – scenele laterale, compuse în formă

de medalioane ovale, surprind prin gradul avansat de receptare a lecției picturii occidentale din secolele XVI–XVII.

În anii 1856 și 1857, Grigorescu a făcut două încercări de obținere a unor burse de stat care să-i permită să studieze pictura în Occident⁴¹. Avea 18 ani și învățase tot ce se putea învăța în țară în domeniul picturii neoclasică, fapt demonstrat de realizarea icoanei *Sfântul Spiridon*. Văzuse cu siguranță capodopere ale pictorilor Renașterii și barocului în reproduceri și dorea să le cunoască nemijlocit. Ager și atent la ce se petrecea în jurul său, înțelesese că noua politică culturală a principatului susținea pregătirea în Occident a unei elite capabile să formeze, la întoarcere, generații de artiști integrate spiritului culturii europene și considera, pe bună dreptate, că merita să se numere printre puținii aleși pentru această nobilă menire.

Se pare că în ambele cazuri Grigorescu a prezentat în sprijinul cererii sale tablouri istorice, concepute în maniera lui Constantin Lecca: *Scăparea stindardului de Mihai Viteazul* în 1856⁴² și *Mihai Viteazul la Călugăreni* în 1857⁴³. Defavorizat atât de lipsa unei pregătiri școlare sistematice, cât și de cunoștințele insuficiente în realizarea compozițiilor istorice cu multe personaje, Grigorescu nu a avut nici o șansă de reușită, mai ales în al doilea caz, în care contracandidatul său, C.I. Stăncescu, era bacalaureat și, în plus, fusese elevul particular al lui Tattarescu. Fără să-și piardă încrederea în destinul său, Grigorescu acceptă în continuare lucrări din partea comanditarilor eclesiastici, propunându-și probabil să adune fondurile necesare plecării pe cont propriu în străinătate, la studii.

Primul contract ca pictor muralist: Mănăstirea Zamfira

O ocazie importantă se ivise deja în vara anului 1856. Biserica Sfânta Troiță, vechea ctitorie a jupânesei Zamfira, soția lui Manuil Apostoli, unul dintre apropiații lui Constantin Brâncoveanu⁴⁶, se ruinase din pricina condițiilor neprielnice ale locului pe care fusese ridicată în veacul al XVIII-lea⁴⁷, în apropierea satului Lipănești din județul Prahova, și mitropolitul Nifon hotărâse construirea unei biserici noi, în apropierea celei vechi, pe un loc mai sigur. Noua clădire, cu decorul fațadelor format din anfilada de pilaștri simulați în tencuială și porticul de vest cu fronton sprijinit pe coloane, corespundea stilului neoclasic, preferat în secolul al XIX-lea. Aici au fost aduse maicile de la schitul Roșioara⁴⁸ din Filipeștii de Pădure, iar așezământul a devenit schit, închinat Înălțării Domnului, precum și Sfântului Nifon, de unde a rămas și numele de „Schitul Nifon”.

Lucrările de construcție fuseseră supravegheate de arhimandritul Eftimie, starețul Mănăstirii Ghighiu, din apropierea orașului Ploiești. Acesta l-a angajat pe tânărul meșter de 18 ani Nicu Grigorescu să realizeze pictura murală a bisericii și icoanele tâmplii, încheind cu el un contract pe data de 16 iulie 1856⁴⁹. Dacă, din iconografia ansamblului,

în acest contract sunt menționate câteva teme principale, alegerea celorlalte scene fiind lăsată la latitudinea pictorului, în schimb, tehnica de lucru și termenele de predare sunt stipulate cu precizie: meșterul se obliga să execute lucrarea „*à la fresc*”, mai puțin „*toate chipurile cele mari*”, care „*vor fi cu ulei*”, și se angaja să termine pictura murală „*în trei luni de zile, iar iconăria tâmplii în patru luni de la săvârșirea bisericii*”⁵⁰. Pentru întreaga lucrare, Grigorescu se învoise să primească 500 de galbeni, ceea ce, comparat cu cei 1600 de galbeni împărătești pe care avea să-i primească Tattarescu, în același an, pentru zugrăvirea mănăstirii Târgșor, de lângă Ploiești⁵¹, pare puțin și ne face să ne gândim că, angajându-l pe „meșterul Nicu”, arhimandritul Eftimie luase poate în calcul și o oarecare economie. Pentru Grigorescu, însă, cei 500 de galbeni însemnau destul de mult, dacă ținem seama că stipendiul anual al unui bursier al statului în străinătate, la mijlocul secolului al XIX-lea, nu depășea 150 de galbeni⁵².

Pictura lui Nicolae Grigorescu de la Zamfira a suportat trei intervenții majore, care fac dificilă încercarea de a comenta această etapă din creația artistului. În 1906, mitropolitul Ghenadie Petrescu a considerat necesară o „înnoire” a picturii, acțiune pusă în practică de pictorul Toma Vintilescu din Ploiești, în sensul repictării în ulei a frescelor. Apoi, între 1951-1953, Gheorghe Vânătoru și Constantin Călinescu au încercat să înlăture contribuția lui Vintilescu, ajungând însă la concluzia că intervenția acestuia compromisese pictura originală, ceea ce îi determina pe G. Oprescu și R. Niculescu să afirme că „*pictura nu mai poate fi numită în întregime a lui Grigorescu*”⁵³. În sfârșit, lucrările de restaurare din anii 1986-1989, conduse de pictorul Ion Chiriac⁵⁴, au înlăturat pictura în ulei a lui Vintilescu, ajungând la stratul de frescă original, care a fost în cea mai mare parte recuperat, după afirmația restauratorului.

Ceea ce se vede azi la Zamfira este destul de derutant: fie din cauză că tehnica frescei nu i-a fost lui Grigorescu „la îndemână”, fie că aportul ajutoarelor (posibil fratele său Gheorghe și un zugrav de ornamente) a fost considerabil, de la prima vedere se remarcă diferențe între picturile „meșterului Nicu” de la Căldărușani și cele de la Zamfira. În mod cert, trecerea de la suprafața redusă a icoanei la întinderile oferite de pictura parietală a fost anevoioasă pentru tânărul Grigorescu⁵⁵, obligat acum să rezolve complexitatea unui întreg program iconografic. Și mai există un aspect care intrigă: Grigorescu și-a propus – ori a fost constrâns să propună – o perioadă foarte scurtă de lucru – trei luni pentru pictura murală și patru luni pentru icoanele din tâmplă – care, chiar dacă nu a fost respectată, căci lucrul la Zamfira nu era terminat nici în octombrie 1857⁵⁶, pare insuficientă chiar și pentru un zugrav familiarizat cu marile suprafețe parietale.

Amintindu-și de vremea în care lucra la Agapia, Grigorescu ar fi spus: „*Pe atunci noi n'aveam nici un fel de orientare în artă. Era o carte veche, cu slove chirilice, care ne da rețete de la Muntele Atos pentru prepararea colorilor și câte-va lămuriri despre vârsta,*



Fig. 30. Gheorghe Tattarescu, *Iisus Pantocrator*, 1860. Paraclisul Mănăstirii „Negru Vodă”, Câmpulung Muscel



Fig. 31. Nicu Grigorescu, *Iisus Pantocrator*, turla bisericii Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856-1857

îmbrăcăminte, viața și însușirile fie-cărui sfânt. Atât. Încolo făceam fie-care cum ne tăia capul”⁵⁷. Cartea care „da rețete de la Muntele Atos” era, presupunem, traducerea Erminiei lui Dionisie din Furna; ne amintim că și Tattarescu o purta cu el în campaniile de lucru, chiar și după întoarcerea sa din Italia⁵⁸, folosind-o însă din ce în ce mai rar, după cum se poate constata privind ansamblurile sale murale. De fapt, majoritatea pictorilor de biserici de la mijlocul veacului al XIX-lea nu mai urmau indicațiile *Cărții de pictură* a lui Dionisie, cise inspirau din iconografia occidentală a Renașterii și a barocului, popularizată prin intermediul gravurilor – fie foi volante, fie incluse în cărți precum acel *Musée religieux* la care s-a făcut deja referire.

Programul iconografic al unei biserici de la mijlocul secolului al XIX-lea se redusese la câteva scene esențiale pentru istoria biblică și la câteva figuri monumentale de sfinți împărați, militari, cuvioși și mucenici, încadrate în rame, precum tablourile, și reprezentate pe bolți și pe pereți în numai două registre⁵⁹. O importanță nejustificată și disproporționată se acorda – în contracte și în realitate – suprafețelor de legătură dintre „tablouri”, numite „arhitecturi”⁶⁰, pictate cu diverse ornamente abstracte și imitații de marmură. Credem că pentru pictarea Zamferei și apoi a Agapiei Grigorescu a folosit un model de program care circula în Țara Românească pe la mijlocul secolului al XIX-lea și scheme compoziționale regăsite deopotrivă în picturile de la Cernica și Pasărea ale zugravului Adam (1846-1847), cele ale lui Constantin Lecca

și Mișu Popp din biserica domnească de la Curtea Veche din București, 1853⁶¹, sau în ansamblurile pictate de Gheorghe Tattarescu, spre exemplu la biserica Zlătari din București, în 1853, ori la Târgșor, nu departe de Zamfira, în 1856⁶².

Pentru compozițiile situate în locurile de cea mai mare importanță ale bisericii – precum turla naosului, conea și peretele altarului, concile absidelor laterale sau bolta pronaosului – Grigorescu folosește modele devenite stereotipe în epocă. Imaginea

Fig. 30. Gheorghe Tattarescu, *Iisus Pantocrator*, 1860.
Paraclisul Mănăstirii „Negru Vodă”,
Câmpulung Muscel



Fig. 31. Nicu Grigorescu ?, *Iisus Pantocrator*,
turla bisericii Înălțarea Domnului,
Mănăstirea Zamfira, 1856–1857

și Mișu Popp din biserica domnească de la C
în ansamblurile pictate de Gheorghe Tattares
București, în 1853, ori la Târgșor, nu departe d

incluse în
s-a făcut d
Progr

mijlocul
scene esen
figuri mor
cuvioși și
tablourile,
numai dor
și disprop
realitate – s
numite „ar
abstracte și
pictarea Z
folosit un
Româneasc
și scheme
picturile de
Adam (184



Fig. 32. Nicu Grigorescu, *Nașterea Domnului*, naos, absida de sud, biserica Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856–1857

Pantocratorului binecuvântând, în veșminte antice, așezat pe curcubeu și înconjurat de îngeri și heruvimi, apare la fel la Tattarescu și la Grigorescu, fiind descrisă sumar în contractele lui Tattarescu, fie ca „*Is. Hs. Pantokrator cu îngerii*” (Târgșor) sau mai explicit „*Is. Hs. Pandocrator cu angeli înprejur*” (Câmpulung⁶³ – [Fig. 30]), fie „*Domnu Hristos pe nori, văzându-se întreg*”, la Grigorescu (Zamfira – [Fig. 31]). „Meșterul Nicu” îl pictase și într-o frumoasă icoană la Căldărușani, dar acolo Iisus era așezat pe tron. [Fig. 27] La Zamfira însă, fie din cauza intervențiilor ulterioare, fie datorită neacomodării cu fresca, nu recunoaștem nicidecum în imaginea ternă a Pantocratorului pe autorul icoanei de la Căldărușani. La baza turlei, Grigorescu a pictat *Liturghia Îngerească*⁶⁴, situație în care nu reușește să adapteze proporțiile compoziției la suprafața dată⁶⁵.

Nașterea Domnului, în varianta „Închinarea păstorilor” [Fig. 32], și *Învierea Domnului* [Fig. 33], situate în concile absidelor naosului, precum și *Încoronarea Maicii Domnului* din culmea arcadei de trecere din naos în pronaos, sunt compoziții atât de des întâlnite în iconografia secolului al XIX-lea, încât micile diferențe dintre reprezentări sunt insignifiante la prima vedere. Primele două pleacă de la textul Erminiei lui Dionisie din Furna⁶⁶ și introduc particularități compoziționale caracteristice Renașterii târzii ori veacului al XVII-lea: deschiderea spre peisaj de tip *échappée* în stânga compoziției *Nașterii*, cu episodul bucuriei păstorilor inundați în lumina dumnezeiască, *raccourci-uri*



Fig. 32 Nicu Grigorescu, *Nașterea Domnului*, naos, absida de sud, biserica Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856-1857

Pantocratorului binecuvântând, în veșminte antice, așezat pe curcubeu și înconjurat de îngeri și heruvimi, apare la fel la Tattarescu și la Grigorescu, fiind descrisă sumar în contractele lui Tattarescu, fie ca „*Is. Hs. Pantokrator cu îngeri*” (Târgșor) sau mai explicit „*Is. Hs. Pandocrator cu angeli înprejur*” (Câmpulung⁶³ – [Fig. 30]), fie „*Domnu Hristos pe nori, văzându-se întreg*”, la Grigorescu (Zamfira – [Fig. 31]). „*Meșterul Nicu*” îl pictase și într-o frumoasă icoană la Căldărușani, dar acolo Iisus era așezat pe tron. [Fig. 27] La Zamfira însă, fie din cauza intervențiilor ulterioare, fie datorită neacomodării cu fresca, nu recunoaștem nicidecum în imaginea ternă a Pantocratorului pe autorul icoanei de la Căldărușani. La baza turlei, Grigorescu a pictat *Liturghia îngerească*⁶⁴, situație în care nu reușește să adapteze proporțiile compoziției la suprafața dată⁶⁵.

Nașterea Domnului, în varianta „*Închinarea păstorilor*” [Fig. 32], și *Învierea Domnului* [Fig. 33], situate în concile absidelor naosului, precum și *Încoronarea Maicii Domnului* din culmea arcadei de trecere din naos în pronaos, sunt compoziții atât de des întâlnite în iconografia secolului al XIX-lea, încât micile diferențe dintre reprezentări sunt insignifiante la prima vedere. Primele două pleacă de la textul Erminiei lui Dionisie din Furna⁶⁶ și introduc particularități compoziționale caracteristice Renașterii târzii ori veacului al XVII-lea: deschiderea spre peisaj de tip *échappée* în stânga compoziției *Nașterii*, cu episodul bucuriei păstorilor inundați în lumina dumnezeiască, *raccourci-uri*



Fig. 32. Nica Grigorescu, *Nașterea Domnului*, naos, absida de sud, biserica Înălțarea Domnului, Mărvăștirea Zamfira, 1896-1897



Fig. 33. Nicu Grigorescu, *Învierea Domnului*, naos, absida de nord, biserica Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856–1857

ale personajelor bulversate de minunea Învierii lui Iisus, eclerajul dirijat cu efecte contrastante amintind de pictura secolului al XVII-lea, în cazul iluminării păstorilor și îngerilor care Îl adoră pe Prunc. La Zamfira, cele două compoziții au anvergură și tensiune dramatică și pot fi considerate reușite ale zugravului Nicu Grigorescu, reale promisiuni pentru ceea ce va urma la Agapia. Comparând *Învierea* de la Zamfira cu aceeași scenă din paraclisul Mănăstirii din Câmpulung [Fig. 34], pictată de Tattarescu patru ani mai târziu, se percepe vigoarea talentului nativ în fața măiestriei „exersate”.



Fig. 34. Gheorghe Tattarescu, *Învierea Domnului*, 1860. Paraclisul Mănăstirii „Negru Vodă”, Câmpulung Muscel

Încoronarea Maicii Domnului, în schimb, este, ca și *Pantocratorul* din turlă sau *Sfântul Ioan Botezătorul* din bolta pronaosului, o reprezentare de calitate mediocră, dificil de atribuit lui Grigorescu, autorul icoanelor cu aceeași temă de la Căldărușani. Este de neînțeles, aici, la Zamfira, nivelul artistic atât de scăzut al unor reprezentări de maximă importanță ale programului iconografic, imagini pe care meșterul principal, cel care semnase contractul cu mănăstirea, nu credem că ar fi putut să le lase în grija ajutoarelor sale.

Mai interesante sunt compozițiile narative ilustrând scene din Patimi – *Biciuirea*, *Încoronarea cu spini*, *Drumul*



Fig. 11. Nicu Grigorescu, *Învierea Domnului*, naos, absida de nord, biserica Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856–1857



Fig. 35. Nicu Grigorescu, *Încoronarea cu spini*, arcada de trecere din naos în pronaos, perete sud, biserica Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856–1857



Fig. 36. Réveil, gravură după *Încoronarea cu spini* de Van Dyck

Cruci și Răstignirea – și din viața Sfântului Ioan Botezătorul – Vestirea lui Zaharia, Nașterea lui Ioan, Îngerul ducând pe Ioan în pustie și Tăierea capului Sf. Ioan – reprezentate pe suprafața lată a arcadei dintre naos și pronaos și, respectiv, pe pereții pronaosului. Deși sunt inegale ca execuție, ele dovedesc preocuparea tânărului artist pentru rezolvarea unor probleme de compoziție și ecleraj, pe care le întâlnea în modelele alese. Acestea provin tot din imageria apuseană, dar numai în două cazuri am putut identifica sursa. Scena *Încoronarea cu spini* [Fig. 35] se inspiră după un tablou de Antoon Van Dyck⁶⁷, reprodus în *Musée religieux*⁶⁷ [Fig. 36]. Gravura lui Réveil prezintă câteva deosebiri față de tabloul lui Van Dyck aflat azi în muzeul Prado din Madrid⁶⁸: apariția personajului în picioare din stânga, înfățișat în profil, bărbatul aplecat din spatele lui Iisus, îmbrăcat cu o tunică lungă, spre deosebire de omologul său din tablou, cu tunică scurtă, mâneci suflecate și un umăr dezgolit, în fine, lipsa celor două personaje care privesc de afară, printre gratii. Toate aceste particularități se regăsesc în compoziția de la Zamfira, ceea ce dovedește, credem, că Grigorescu a avut în fața sa gravura reprodusă în *Musée religieux*, când picta scena *Încoronării cu spini*. Incongruența proporțiilor personajelor în economia

⁶⁷ Pictor flamand (1599–1641), născut la Antwerpen, discipol al lui Rubens. Cea mai mare parte a creației sale s-a desfășurat la Londra, ca pictor al regelui Carol I. A pictat foarte multe portrete, a făcut inovații în tehnica gravurii cu *aquafor*. Pictura religioasă ocupă un loc secundar în opera sa.

Fig. 35. Niciu Canyon, limestone at spring arcade.





Fig. 36. Réveil, gravură după Încoronarea cu spini de Van Dyck



Fig. 37. Nicu Grigorescu, *Răstignirea Domnului*, arcada de trecere din naos în pronaos, perete nord, biserica Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856-1857



Fig. 38. Nicu Grigorescu, *Vestirea lui Zaharia*, pronaos, perete sud, biserica Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856-1857

spațiului compoziției și între ele, stângăcia desenului, în cazul profilului personajului din stânga, minimalizarea obiectului emblematic al scenei, coroana de spini din mână, și aceasta greșit desenată, a bărbatului în armură, executarea defectuoasă a *raccourci*-ului în reprezentarea personajului îngenuchiat, sunt inabilități imposibil de trecut cu vederea chiar și la o analiză sumară a imaginii. Și din nou se pune întrebarea: se datorează oare aceste stângăcii neadecvării stilului de lucru al iconarului Nicu Grigorescu la tehnica frescei, ori intervenției ajutoarelor sale? Trebuie apreciată, în schimb, realizarea unei atmosfere care unifică personajele în compoziție și pe care pictorul a intuit-o, mai curând, în lipsa unor reproduceri în culori, studiind empiric proprietățile eclerajului.

Cea de-a doua scenă bazată pe un model apusean, de data aceasta relativ contemporan, și care, probabil, îl reprezintă mai bine pe Grigorescu, este *Răstignirea* [Fig. 37]. Tabloul reprodus la Zamfira este *Hristos pe cruce*, pictat în 1822 de Pierre-Paul Prud'hon⁶⁹ și păstrat azi la Muzeul Luvru din Paris⁶⁹. Nu se regăsește în *Musée religieux* al lui Réveil, ceea ce ar putea să însemne că tânărul Grigorescu avea și alte surse de inspirație (gravuri, litografii), pe care nu le-am identificat încă⁷⁰. În compoziția de la Zamfira, rapiditatea cerută de frescă favorizează tușe ferme, dinamice, capabile să contureze forme și volume reale, tensionate. Aici, limitele neoclasicului sunt depășite și talentul nativ se exprimă cu dezinvoltură, demonstrând propensiunea artistului spre abordarea realistă a imaginii, abordare specifică și lucrării lui Prud'hon. Simplitatea gravă a compoziției acutizează disperarea persoanelor din prim-plan – Maica Domnului sprijinită de o femeie și Maria Magdalena îmbrățișând picioarele Mântuitorului pe cruce – care este susținută de atmosfera tenebroasă din fundal, străpunsă de lumina dirijată spre corpul lui Iisus. O altă compoziție în care îl recunoaștem pe Grigorescu este *Vestirea lui*

⁶⁹ Pictor romantic francez (1758-1823), format în Franța și Italia. Foarte apreciat la curtea lui Napoleon pentru picturile sale alegorice. În timpul studiilor la Paris, Grigorescu a realizat o copie după celebra lucrare a lui Prud'hon, *La Vengeance et la Justice divine poursuivant le crime* (Remus Niculescu, *Copistes roumains au Louvre*, p. 119)



Fig. 38. Nicu Grigorescu, *Vestirea lui Zaharia*,
pronaos, perete sud, biserica Înălțarea
Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856-1857



Fig. 37. Nicu Grigorescu, *Răstignirea Domnului*, arcada de trecere din naos în pronaos, perete nord, biserica Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856-1857

Zaharia [Fig. 38], cu impetuoșitatea îngerului scăldat în lumina divină – o temă dragă „meșterului Nicu”, încă din copilărie.

Desigur, din mâna lui Grigorescu au ieșit toate tablourile de sfinți din registrul de la baza pereților, dintre care au fost deja remarcate compozițiile *Deisis* și *Sfinții împărați Constantin și Elena*, din absidele naosului⁷¹. Demne de menționat sunt însă și tablourile sfinților militari Gheorghe și Procopie, Nestor și Dimitrie, din absidele de sud și, respectiv, de nord, ori cele ale sfințelor Ecaterina și Varvara, de asemenea în naos. Proporțiile personajelor sunt adecvate suprafeței monumentale, drapajele au volumetrie, iar portretele, pe care artistul s-a asigurat încă din contract că le va picta în ulei, se apropie de realizările sale de iconar de la Căldărușani.

Pe peretele de vest al pronaosului sunt pictați, la interval de aproape jumătate de secol, doi ctitori ai așezământului: spre sud, mitropolitul Nifon, ctitorul mănăstirii noi din 1856–1858, iar spre nord, mitropolitul Ghenadie care, în 1906, a făcut reparații la mănăstirea Zamfira și a comandat repictarea frescelor lui Grigorescu. Dacă portretul mitropolitului Ghenadie nu ne interesează în cazul de față, celălalt portret, semnat în dreapta jos „G. M. Tattarescu. 1858”⁷², readuce în discuție, cel puțin formal, povestirea lui Al. Vlahuță despre episodul candidei iubiri din adolescența lui Grigorescu, petrecută pe vremea când, fiind de 15 ani, fusese luat de „meșterul care zugrăvea biserica de la Zamfira”, ca să picteze „sfinții din catapeteasmă”⁷³. De fapt, povestirea s-a dovedit a fi un simplu exercițiu literar, căci, în primul rând, atunci când picta Zamfira, Grigorescu avea 18 ani, și apoi el însuși era „meșterul” care semnase contractul cu mănăstirea, pe 16 iulie 1856, nu doar pentru icoanele din tâmplă, ci pentru întreaga pictură a bisericii. În aceeași vreme, Gheorghe Tattarescu era ocupat, căci picta biserica de la Târgșor, lucrare pentru care încheiase contract pe 27 ianuarie 1856⁷⁴. În contractul lui Grigorescu cu Mănăstirea Zamfira, se precizează: „Mă îndatorez a face și un tablou în care va fi potredul Prea Sf. Sale Părintele Mitropolit D. D. Nifon, lucrat însă cu ulei”⁷⁵. De ce nu și-a dus angajamentul până la capăt nu se știe. Rămânând portretul ctitorului nefăcut, din cauza plecării precipitate a lui Grigorescu, este posibil ca starețul Eftimie să fi comandat această lucrare, separat, lui Gheorghe Tattarescu, aflat la Târgșor, în apropiere – portret executat la sfârșitul, ori după încheierea lucrărilor de pictură de către Gheorghe Grigorescu, în aprilie 1858. Că Tattarescu nu mai are altă contribuție la Zamfira este evident în întreaga pictură a bisericii: compozițiile narrative trădează stângăcii datorate lipsei unui studiu sistematic; pe de altă parte, sfinții reprezentați în registrul inferior, fiecare în tabloul său, sunt monumentali, dar păstrează un echilibru al proporțiilor, ceea ce îl va caracteriza pe Grigorescu și la Agapia, spre deosebire de sfinții lui Tattarescu, de la Zlătari, Bistrița Vâlcei, Sfântul Spiridon Nou din București și de aiurea, care copleșesc prin grandoearea lor. O altă marcă Grigorescu, recognoscibilă și la Zamfira,



Fig. 39. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim și Schimbarea la Față*, icoane prăznicare din tâmpla bisericii Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856-1857



Fig. 40. Nicu Grigorescu, *Sfinții apostoli Varolomeu și Filip (?)*, icoană din tâmpla bisericii Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856-1857

este tipologia senină, ideală, a chipurilor de sfinți, cu care tânărul pictor „comunica” în felul său încă din copilărie⁷⁶.

Revenind la campania lui Grigorescu, pictarea tâmplei i-a dat acestuia ocazia să se exprime în maniera care îi era proprie. Nu credem că în „catapeteasma de la Zamfira, din ansamblul complet odinioară, probabil în întregime opera lui Grigorescu, n-au mai rămas decât icoanele împărățești și cele așezate dedesubtul acestora”⁷⁷. Atât icoanele prăznicare, cât și cele cu apostoli prezintă suficiente indicii în stare să ateste maniera „meșterului Nicu”.

Tipul iconografic ales de pictor pentru icoanele împărățești – sau preferat de comanditar – și anume prezentarea sfinților în mărime trei-sferturi i-a permis lui Grigorescu să se concentreze asupra „portretelor”, iar evoluția artei sale este impresionantă. Această tipologie fizionomică aspirând spre un ideal de frumusețe accesibil umanului, tatonată la Băicoi și consolidată la Căldărușani, este specifică lui Grigorescu, și o vom recunoaște și la Agapia, dar aici, la Zamfira, ea exprimă nota cea mai sobră. Icoana de hram *Înălțarea Domnului*⁷⁸ se depărtează de iconografia post-bizantină, trădând un posibil model baroc, prin gesticulația elocventă, ușor afectată a apostolilor, dar și datorită perspectivei de jos în sus în care este proiectat Iisus.

Nu numai în icoanele de la poalele tâmplei⁷⁹ recunoaștem preocuparea tânărului artist pentru compozițiile cu personaje, arhitecturi și peisaje, ci și în icoanele prăznicare, a căror formă alungită l-a obligat să caute soluții de adaptare a componentelor imaginii. De aceea, scenele sunt situate fie în

interioare marcate de arcade sau mobilier înalt, fie în peisaje desfășurate în profunzime, cu linia de orizont mult coborâtă, conturată uneori de arhitecturi (*Intrarea în Ierusalim și Schimbarea la Față* [Fig. 39]). Fiecare scenă are o dramaturgie bine încheată, iar personajele se plasează firesc în cadru. Chiar dacă a avut modele, credem că Grigorescu și-a permis să improvizeze, căci a câștigat deja experiență. În cazul icoanelor cu apostoli, situate la



Fig. 39. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim și Schimbarea la Față*, icoane prăznicare din tâmpla bisericii Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856–1857



Fig. 40. Nicu Grigorescu, *Sfinții apostoli Vartolomeu și Filip (?)*, icoană din tâmpla bisericii Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856–1857

este tipologia serafică, cu care tânărul pictor „se detașase din copilărie”.

Revenind la campul de creație al iconografiei, în tâmplă i-a dat acestor icoane în maniera care îi era proprie, „catapeteasma de la Zamfira”, odinioară, probabil în înălțarea Domnului, n-au mai rămas decât icoanele „de dedesubtul acestora”⁷⁷. Aici, în 1856–1857, și cele cu apostoli prezentați în grup, să ateste maniera „meșteră”.

Tipul iconografic al icoanelor împărătești – și anume prezentarea lui Dumnezeu în trei-sferturi i-a permis lui Grigorescu să treze asupra „portretelor” sale o impresiune impresionantă. Această abordare, rînd spre un ideal de frumusețe atotonată la Băicoi și cunoscută, este specifică lui Grigorescu și la Agapia, dar aici, la Zamfira, cea mai sobră. Icoana din 1856 se depărtează de iconografia tradițională, trădând un posibil model de compoziție elocventă, ușor afectată de perspectiva de jos în sus.

Nu numai în icoanele împărătești recunoaștem preocuparea lui Grigorescu pentru compozițiile cu personaje, ci și în icoanele prăznicare, unde este obligat să caute soluții de

înălțime, își permite un desen mai imprecis, dar mai expresiv, și tușe libere și nervoase, capabile să însușească figurile [Fig. 40]. Tot aici, la Zamfira, se consolidează preferința lui Grigorescu pentru cromatica luminoasă, bazată pe contraste tonale echilibrate, culorile preferate fiind albastru ceruleum și roșu, în nuanțe gradate de la roz la roșu intens.

Grigorescu nu a avut răbdare să vadă lucrarea de la Zamfira încheiată. Este posibil să-și fi consumat elanul la început asupra icoanelor tâmplei⁸⁰ și să fi părăsit pictura la perete înainte de final, dezamăgit de rezultatul lucrului său în frescă. Vlahuță povestește că acum l-ar fi cunoscut pe părintele Isaia Piersiceanu, monahul cu vederi emancipate de la Mănăstirea Neamț, și că discuțiile lor despre Franța îi stimulaseră imaginația și dorința de a pleca în țara cu cele mai promițătoare orizonturi artistice. În octombrie 1857 părăsește Zamfira și pleacă în Moldova cu părintele Isaia, pentru a pregăti călătoria spre dorita Franță.

Interludiu la Mănăstirea Neamț

Soarta a considerat, se pare, că zugravul Nicu Grigorescu nu era încă pregătit pentru asimilarea adevăratei lecții de pictură la școala măștrilor. Mai trebuia să dea o probă a capacității sale, înainte de „marele salt”.

S-a oprit la Mănăstirea Neamț, căci Isaia Piersiceanu se îmbolnăvise.⁸¹ Dincolo de povestirea lui Vlahuță nu se știe mai nimic. A rămas în Moldova peste iarnă, așteptând poate însănătoșirea prietenului său mai vârstnic, căutând poate de lucru... A pictat, în orice caz, căci acesta era scop și mod de viață, pentru el, de acum încolo.

Din iarna 1857-1858 petrecută de Nicu Grigorescu la Mănăstirea Neamț ne-au rămas câteva icoane pictate în ulei pe tablă, expuse azi în muzeul mănăstirii. *Buna Vestire*, *Dumnezeu Tatăl* și *Întâlnirea Fecioarei Maria cu Elisabeta* sunt lucrări de mici dimensiuni, în care viziunea artistului se exprimă liber, necenzurată de rigorile respectabilului stil neoclasic. Ultima lucrare [Fig. 41] se distinge prin studiul elementelor de limbaj specifice picturii apusene din veacul al XVII-lea: „formă deschisă”, în sens wolfflinian, – colțul de casă, proiectat monumental, relații dinamice între personaje – secvența îmbrățișării celor două femei, surprinsă



Fig. 41. Nicu Grigorescu, *Întâlnirea Fecioarei cu Elisabeta*, 1857 ? Muzeul Mănăstirii Neamț



Fig. 41. Nicu Grigorescu, *Întâlnirea Fecioarei cu Elisabeta*, 1857 ? Muzeul Mănăstirii Neamț



Fig. 42. N. Grigorescu, *Fuga în Egipt*, 1857. Muzeul Mănăstirii Neamț



Fig. 43. *Fuga în Egipt*, litografie după o pictură de Auguste Chauvin. Biblioteca Mănăstirii Agapia

în mișcare, perspectiva aeriană, în reprezentarea peisajului cețos din fundal. Și este momentul să remarcăm, în sfârșit, că peisajul este din ce în ce mai prezent în pictura lui Grigorescu dinainte de plecarea în Franța, ceea ce a observat deja, cu justețe, Radu Bogdan când a afirmat că Nicolae Grigorescu nu a devenit peisagist în urma revelației Barbizonului, ci a manifestat de la început o propensiune pentru reprezentarea peisajului⁸².

În muzeul Mănăstirii Neamț mai există un tablou, de data aceasta semnat „N. Grigorescu”, în alfabetul de tranziție, și datat 1857. Pictat în ulei pe pânză, cu dimensiunile de 77 x 91,5 cm, el reprezintă *Fuga în Egipt*, [Fig. 42] după o pictură de Auguste Chauvin⁸³, a cărei reproducere litografiată, aflată în biblioteca Mănăstirii Agapia, a fost modelul tabloului lui Grigorescu [Fig. 43]. Deși reproducerea acestuia este destul de fidelă litografiei după Chauvin, personalitatea lui Grigorescu se face simțită în ușoara modificare a unghiului privitorului și în rezolvarea mai „realistă” a figurilor principalelor personaje, Fecioara și Iosif, precum și a peisajului. Desigur, compoziția cromatică, omogenizată de tonalitatea întunecată, aparține în întregime pictorului român⁸⁴. La Mănăstirea Agapia, în muzeu, există o a doua replică a litografiei după Chauvin, datorată lui Nicolae Lefteriu [Fig. 10] – o lucrare impersonală, preocupată excesiv de copierea modelului⁸⁴ – ceea ce ar susține tradiția orală perpetuată în mănăstire în legătură cu desfășurarea unui concurs de probe, în vederea pictării interiorului bisericii Sfinții Voievozi – acțiune integrată amplului proiect al stareței Tavefta Ursache și al sfatului soborului, inițiat la sfârșitul anului 1857 – după cum se va vedea în continuare.

⁸³ Pictor romantic belgian, născut la Liège (1810-1884).



Fig. 42. N. Grigorescu, *Fuga în Egipt*, 1857. Muzeul
Mănăstirii Neamț



Fig. 43. *Fuga în Egipt*, litografie după o pictură de Auguste Chauvin.
Biblioteca Mănăstirii Agapia

- 1 Data nașterii lui Nicolae Grigorescu, recunoscută de majoritatea biografilor săi, este 15 mai 1838 (G. Oprescu, R. Niculescu, *N. Grigorescu. Anii de ucenicie*, [București], 1956, p. 15, fiind lucrarea cea mai autorizată); opinie separată face Radu Bogdan, *Debutul necunoscut al lui Grigorescu*, în „România Literară”, an XXIII, 1990, nr. 12, p. 18-19, și nr. 13, p. 18, și idem, *Bisericele pictate de Nicolae Grigorescu*, în „România Literară”, 1995, nr. 2, p. 12-13, care reconsideră versiunea lui V. Cioflec, conform căreia pictorul s-ar fi născut în anul 1834.
- 2 Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu - Viața și opera lui*, Craiova, 1938, p. 7.
- 3 C. Săndulescu-Verna, *Obârșia pictorului N. Grigorescu. Dezlegarea unei enigme*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an CIX, 1992, nr. 4-6, p. 149-154, emite o ipoteză prea puțin convingătoare, căci se bazează doar pe deducții, conform căreia enigmaticul unchi ar fi fost Matei Popovici, zugrav din București, de fapt, văr cu Ion Grigorescu de la Pitaru, tatăl lui Nicolae Grigorescu. Continuându-și construcția ipotetică, autorul articolului presupune că tatăl lui Ion Grigorescu era însuși Grigorie Frujinescu, înnoitorul expresiei artistice în pictura religioasă din Țara Românească, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, ceea ce justifică, în opinia lui C. Săndulescu-Verna, orientarea lui Nicolae Grigorescu spre pictura realistă.
- 4 G. Oprescu, „Primul profesor al lui Grigorescu: Anton Chladek”, în *Lui Nicolae Iorga - Omagiu. 1871-5/18 iunie 1921*, Craiova („Ramuri”), [1921]; G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 28-31 (cu bibliografia anterioară).
- 5 Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, p. 8.
- 6 Teodora Voinescu, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, București, 1936, p. 12-16.
- 7 G. Oprescu, „Primul profesor al lui Grigorescu”, p. 233.
- 8 Teodora Voinescu, *Anton Chladek*, p. 23, 29, 40 și 42.
- 9 *Ibidem*, p. 42.
- 10 *Ibidem*, p. 35.
- 11 Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, p. 8.
- 12 Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Grigorescu*, în „Epoca”, 10 ianuarie 1902, p. 1.
- 13 Este posibil ca numărul icoanelor prăznicare mobile pictate de Grigorescu să fi fost mai mare, cum se întâmplă de obicei în bisericile ortodoxe, pentru a se ilustra principalele sărbători din calendarul bisericesc, ocazii cu care aceste icoane sunt expuse pe proscinitar.
- 14 În 1990, Radu Bogdan, *Debutul necunoscut*, nr. 13, p. 18, a descoperit un proces-verbal de recepție a lucrărilor de intervenție din 1902 la biserica Sfinții Împărați Constantin și Elena din Băicoi, în care se afirma: „Zidul în interiorul bisericii cuprinde patru compoziții executate de marele pictor N. Grigorescu, peste care tablouri dl. Vintilescu a revenit colorând și reparând stricăciunile, păstrând însă numai liniile compoziției”. Cele patru tablouri de 2 x 2 m ar fi reprezentat: Nașterea Domnului, Botezul, Învierea și Înălțarea la cer. Întrucât Nașterea și Învierea erau pictate de obicei în naos, în concile absidelor laterale, primim cu rezervă această afirmație, până la realizarea unor investigații științifice.
- 15 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 35-44. Icoanele lui Grigorescu de la Băicoi nu erau totuși necunoscute: ele au fost menționate concomitent de I.D. Ștefănescu, *La 50 de ani de la moartea lui N. Grigorescu. Realizări în pictura lui religioasă*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an LXXV, 1957, nr. 8-9, p. 880.
- 16 B. Ștefănescu Delavrancea, *Grigorescu*. Această remarcă ar fi atras replica ironică a pictorului, peste timp: „Aș fi fost bun de bărbier”.
- 17 În 1853, Gheorghe Tattarescu, de curând întors de la studii din Italia, începea seria celor peste 50 de biserici pictate, semnând contractul cu parohia Zlătari din București. (Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu*, București, 1940, p. 26, 75-76).
- 18 Cf. Radu Bogdan, *Debutul necunoscut*, nr. 12, p. 18, care consideră că doar Sfântul Gheorghe poate fi atribuit (parțial) lui Grigorescu, pentru că este semnat, deoarece „execuția picturală a tuturor celor șase icoane era stereotipă și impersonală”. În ceea ce privește icoanele prăznicare, acestea dovedesc „caracterul primitiv al execuției”, ceea ce nu permite atribuirea lor lui Grigorescu și Părăescu.
- 19 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, fig. 17.
- 20 *Ibidem*, fig. 19.
- 21 „Câteva icoane la Căldărușani, între cari «Izvorul Tămăduirii» ce împodobește Aghesmatul din curtea mănăstirii, pun pe «meșterul Nicu» printre cei mai căutați zugravi de biserici.” (Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, p. 9). Compoziția menționată de Vlahuță nu mai există astăzi, mănăstirea suferind mai multe distrugeri în secolul trecut (incendii, cutremurul din 1940), ceea ce i-a determinat pe

- G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 44 și 46, să rețină informația lui Vlahuță referitoare la pictura, probabil murală, din agheazmatarul de la Căldărușani, sub titlul de „*vagă tradiție*”.
- 22 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 44–52; G. Oprescu, [R. Niculescu], *N. Grigorescu*, vol. I, București, 1961, p. 30–32.
- 23 O mențiune vagă la I.D. Ștefănescu, *Școala de pictură din mănăstirile Cernica și Căldărușani. Ucenicia lui N. Grigorescu*, în „*Glasul Bisericii*”, an XXVIII, 1969, nr. 3–4, p. 385, n. 13, în care se vorbește de „*diaconul Lazăr*”, ale cărui icoane de tămplă sunt date în „*primii ani ai secolului al XIX-lea (1806?)*”.
- 24 Din această tămplă se păstrează în muzeu: 12 icoane prăznicare, în formă de medalioane unite două câte două, icoana Cina cea de Taină, de sine-stătătoare, icoanele cu apostoli, reprezentați câte doi, cele cu profeți, o icoană de mari dimensiuni *Încoronarea Maicii Domnului*, crucea *Răstignirii* și moleniile.
- 25 Arhivele Naționale Istorice Centrale, fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice (în continuare ANIC, fond MCIP), Țara Românească, dosar 62/1854.
- 26 Prezentarea detaliilor acestui conflict care a durat aproape un an, la Marina Sabados, Aurelian Stroe, *Zugravul Evghenie Lazăr de la Căldărușani în documente inedite*, în „*Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*”, anul XVIII, 2007, nr. 1–2, p. 68–74.
- 27 Am dezvoltat o analiză a picturii zugravului Evghenie Lazăr și a contribuției lui Nicolae Grigorescu la Căldărușani în articolul „*«Meșterul Nicu» la Căldărușani*”, în *Nicolae Grigorescu și modernitatea*, ed. Domino, 2008, p. 9–19.
- 28 Asemănarea icoanei lui Evghenie Lazăr cu tabloul lui Rafael a fost remarcată de Ioana Iancovescu, ajutor pentru care îi mulțumesc încă o dată.
- 29 *Musée religieux, ou choix des plus beaux tableaux inspirés par l'histoire sainte aux peintres les plus célèbres, gravés à l'eau-forte sur acier par Réveil, recueillis, mis en ordre et accompagnés de notices historiques, par un ecclésiastique du clergé de Paris. Ouvrage dédié à Monseigneur l'archevêque*, 4 tomes, Paris, Hivert Libraire, quai des Augustins, n° 55, en face du Pont-Neuf, 1836. Muzeul memorial „Nicolae Grigorescu”, Câmpina, biblioteca artistului, nr. inv. 28–31.
- 30 În tom II, p. 135, respectiv 91.
- 31 ANIC, fond MCIP, Țara Românească, dosar 62/1854, f. 5r.
- 32 Émil Mâle, *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*, 2^e édition, Paris, 1951, p. 38–41.
- 33 În muzeul Mănăstirii Căldărușani sunt expuse numeroase replici ale *Încoronării Maicii Domnului*, dar nici una nu se apropie de valoarea artistică a icoanei din tămplă de la 1853–1854 ori de cea a icoanei semnată de Grigorescu în 1855.
- 34 Stânga jos, cu roșu, datat „1855”; dreapta jos, cu roșu, semnat în alfabetul de tranziție „Nicu G(r)i”. Cf. G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 46.
- 35 În Lista de obiecte confiscate de starețul Eftimie și anexată jalbei sale din 1854, Evghenie inventariază „4 icoane împărătești stopuite, una însemnată S: Treime” (subl. MS) și „3 hărții mari desenate, pe una S: Treime, S: Gheorghe, S: Dimitrie” (subl. MS) (ANIC, fond MCIP, Țara Românească, dosar 62/1854, f. 5r).
- 36 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 47.
- 37 Ipoteză formulată, dar neargumentată, de Arhiepiscopul Gherasim al Râmnicului, *Istoricul Sfintei Mănăstiri Căldărușani*, Editura Sf. Episcopiei a Râmnicului, Râmnicu-Vâlcea, 1996, p. 24, n. 1.
- 38 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 48.
- 39 Remus Niculescu, *Grigorescu între clasicism și romantism*, în „*Studii și Cercetări de Istoria Artei*”, tom III, 1956, nr. 3–4, p. 135–136, n. 1, (revenire în *Copistes roumains au Louvre de 1851 à 1864*, în „*Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*”, série „Beaux-Arts”, 2006, numéro hors série, p. 107–108), afirmă că Grigorescu s-a inspirat în realizarea iconografiei picturii religioase dintr-o culegere de gravuri intitulată *Galerie des arts et de l'histoire*, în 2 volume, 1836, ilustrată de Réveil. Nu am avut posibilitatea să consult această lucrare, dar, așa cum reiese din catalogul *on line* al Bibliotecii Naționale a Franței, lucrarea nu pare să aibă legătură cu pictura religioasă: *Galerie des arts et de l'histoire, composée des tableaux et statues les plus remarquables des musées de l'Europe, et de sujets tirés de l'histoire de Napoléon, gravés à l'eau-forte sur acier, par Réveil, et accompagnés d'explications historiques*, Paris – Hivert, 1836, 8 vol.
- 40 „*Inventariu de clădirile și personalu aflatu în Sf. Monastire Căldărușani*” (ANIC, fond MCIP, Țara Românească, dosar 555/1862, f. 94r).
- 41 I.D. Ștefănescu, *La 50 de ani*, p. 878; G. Oprescu, [R. Niculescu], *N. Grigorescu*, vol. I, București, 1961, p. 32, fig. 13. Victor Brătulescu, *Inscripții și icoane privind breslele de altădată*, în „*Glasul Bisericii*”, an XXIV, 1965, nr. 5–6, p. 505, publică și inscripția în alfabet chirilic, cu excepția semnăturii lui

- Grigorescu, în caractere latine: „Această sfântă icoană s-au făcut cu cheltuiala corporației băcanilor și cu silișta d-l Zane Rolovici, starostele și a episcopilor, d. Teodor Ghiorghe, d. Petre Fote la anul 1856, febr. 28. Nicu Grigorescu”. Icoana este păstrată azi în muzeul Mănăstirii Căldărușani.
- 42 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 56; la p. 71, optează însă pentru datarea icoanei Sfântul Spiridon ulterioară tâmplii de la Mănăstirea Zamfira. I.D. Ștefănescu, *La 50 de ani*, p. 881; G. Oprescu, [R. Niculescu], *N. Grigorescu*, vol. I, p. 32–37.
 - 43 Florea I. Constantinescu, *Doi jâlbi ale lui N. Grigorescu*, în „Raze de lumină”, IV, 1932, nr. 3–4, p. 27–28; republicate de Teodora Voinescu, *Epoca de formație a lui Nicolae Grigorescu*, București, 1938, p. 7, n. 3, și p. 8, n. 1.
 - 44 Virgil Cioflec, *Grigorescu*, București, 1925, p. 9, susține că lucrarea a fost cumpărată de domnitorul Barbu Știrbei cu 100 de galbeni, apoi dăruită Școlii de Arte; păstrată în cancelaria școlii, a ars în 1884, odată cu aripa de sus a Universității.
 - 45 Condițiile concursului prevedeau o serie variată de probe artistice: portret, copii după Tattarescu, compoziție originală (Teodora Voinescu, *Epoca de formație*, p. 10–12). O analiză critică a tabloului istoric prezentat de Grigorescu, la G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 122–123.
 - 46 Victor Brătulescu, *Mănăstirea Zamfira*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, an XXXII, fasc. 102, oct.–dec. 1939, p. 175.
 - 47 Diaconul Gh.I. Moisescu, *Contractul lui N. Grigorescu pentru zugrăvirea bisericii de la Zamfira*, în „Raze de lumină”, VIII, 1936, nr. 3–4, p. 179, n. 1.
 - 48 *Ibidem*, p. 179.
 - 49 *Ibidem*, p. 178–182.
 - 50 *Ibidem*, p. 181.
 - 51 Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu*, p. 78–79.
 - 52 *Eadem*, *Epoca de formație*, p. 10, n. 2.
 - 53 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 96, consideră că Gh. Vânătoru a încercat „să înlăture tot stratul superficial și să scoată de sub el din nou la lumină, cât se mai putea scoate și cât mai rămăsese din opera lui Grigorescu”.
 - 54 Dl. Ion Chiriac ne-a pus la dispoziție, cu deosebită amabilitate, informații din dosarul de restaurare de la Zamfira, fapt pentru care îi exprimăm recunoștința noastră.
 - 55 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 96.
 - 56 Pe 17 octombrie 1857, Nicu Grigorescu semna pentru primirea unei părți din al patrulea „câșt”, „iar restu îl va primi frate-miu după săvârșirea lucrului”. Acest rest a fost încasat de Gheorghe Grigorescu pe 2 aprilie 1858 (Gh. I. Moisescu, *Contractul lui N. Grigorescu*, p. 182), fratele său Nicolae fiind ocupat, în aceeași zi, cu semnarea contractului pentru pictarea bisericii Agapia.
 - 57 Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, p. 13.
 - 58 Vezi capitolul „Cum se pictau bisericile înainte și în vremea lui Nicolae Grigorescu”, n. 32.
 - 59 *Ibidem*, n. 76.
 - 60 *Ibidem*, n. 77.
 - 61 Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1961, p. 195–197.
 - 62 Nu cunoaștem până la această dată o cercetare sistematică asupra picturii religioase românești din secolul al XIX-lea, care, pornind de la repertoriul operelor, să ofere o imagine de sinteză asupra programelor iconografice. Comparațiile la care apelăm în cazul picturii lui Nicolae Grigorescu de la Zamfira și Agapia sunt documentate de contractele pentru pictarea unor biserici, încheiate de Gheorghe Tattarescu între 1853 și 1860, și publicate de Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu*, p. 75–87, precum și de observațiile personale cu caracter ocazional, în funcție de posibilitățile realizării acestei cercetări colaterale.
 - 63 *Ibidem*, p. 85.
 - 64 Tattarescu a pictat *Liturghia îngerească* la baza turlei abia în 1858, la biserica Sfântul Spiridon Nou din București (*ibidem*, p. 80).
 - 65 Acesta este unul dintre cazurile picturii de la Zamfira caracterizate astfel de G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 96–97: „Compoziția este totdeauna prea mică, prea neînsemnată pentru spațiul pe care-l ocupă, înăută oarecum în acest vid.”
 - 66 Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, 1979, p. 128, 147–148.
 - 67 Tom III, p. 153.
 - 68 Jules Guiffrey, *Antoine Van Dyck. Sa vie et son œuvre*, Paris 1893, p. 32, 34–35, arată că un tablou *Încoronarea cu spini* de Van Dyck era menționat într-un catalog din 1764 al colecției regelui Prusiei de la galeria Sans-Souci din Potsdam. Acest tablou a fost reproduș în gravură de Réveil, care precizează că originalul a fost expus în 1807 într-o expoziție de la Paris, provenind de la galeria Sans-Souci (*Musée religieux*, tom III, p. 153).
 - 69 *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. IV Ecole française L-Z*, catalogue établie par Isabelle Compin et Anne Roquebert, Paris 1986, inv. 7338; la p. 150, o schiță a aceleiași

- 70 Au existat mai multe reproduceri gravate și imprimate ori litografiate ale acestei lucrări a lui Prud'hon, una imprimată de Lemercier și litografiată de Marin Lavigne, altele de dimensiuni reduse, litografiate de E. Lasalle, Adolphe Maurin și Joseph August (Edmond de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P. P. Prud'hon*, Paris 1876, p. 87-88). Este posibil ca una dintre aceste reproduceri să fi ajuns în mâinile lui Grigorescu, pe vremea când picta la Zamfira.
- 71 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 98.
- 72 Mulțumim încă o dată d-lui Ion Chiriac pentru că ne-a îndreptat atenția asupra acestei semnături.
- 73 Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, p. 10. Episodul este povestit și în articolul semnat de Preot Nic. M. Popescu, Adrian Maniu, *Mănăstirea Zamfira*, în „Boabe de grâu”, anul IV, nr. 1, ianuarie 1933, p. 101-103; în acest articol, „meșterul” care trebuia să picteze Zamfira este identificat cu Tattarescu, după cum i-ar fi povestit lui Adrian Mantu părintele Gherasim, duhovnicul de la Zamfira.
- 74 Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu*, p. 78-80. În primii ani după întoarcerea sa din Italia, Tattarescu a semnat contracte pentru pictarea bisericii Zlătari din București, în 1853, a bisericii din Băleni și a celei de la Episcopia Râmnicului, în 1854, a bisericii Mănăstirii Târgșor în 1856, și a bisericii Sfântul Spiridon Nou din București, în 1858.
- 75 Gh. I. Moiesescu, *Contractul lui N. Grigorescu*, p. 181.
- 76 „Pentru mine, sfinții erau vii: stam cu sfială înaintea lor, și eram încredințat că și ei se uită la mine, mă așteptam să-i aud vorbind, să-i văd mișcându-se, ridicând mâna să mă binecuvinteze.” (Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, p. 7-8).
- 77 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 62-63.
- 78 *Ibidem*, fig. 40.
- 79 *Ibidem*, p. 68.
- 80 *Ibidem*.
- 81 Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, p. 10-11.
- 82 Radu Bogdan, *Debutul necunoscut*, nr. 12, p. 19, pentru care, realizările peisagistice de la Zamfira vădesc „o percepere a nuanțelor și o capacitate de a le diferenția, o sensibilitate de colorist și chiar un instinct al picturii de plein-air.”
- 83 Cf. G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 74, n. 1, care se referă la „gama [cromatică] severă, ceea ce dă tabloului un aspect destul de romantic.”
- 84 Cf. I.D. Ștefănescu, „Câteva lămuriri”, prefața volumului lui Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, p. IX.

Pictura lui Grigorescu de la Agapia

Mănăstirea Agapia la mijlocul veacului al XIX-lea

Chinovia de la Agapia număra pe la mijlocul secolului al XIX-lea, mai precis în 1860, 435 de maici¹. Călugărițele populaseră Agapia doar cu puțin peste jumătate de veac în urmă, în 1803, când, la îndemnul mitropolitului Moldovei, Veniamin Costachi, domnul țării Alexandru Moruzi dăduse un hrisov de strămutare a călugărilor de aici și înlocuirea lor cu călugărițele de la schiturile Văratec, Socola și Cuvioasa Paraschiva din Iași, ca și de la Gârcina și Vânători, de lângă Piatra Neamț². Sub conducerea surorii mitropolitului, Elisaveta Costachi (1803–1834)³, mănăstirea prosperase, având la bază o bogată moștenire alcătuită din daniile domnești, boierești și din cele provenite de la prelați, avuție amplificată continuu prin zestrea adusă de candidatele la călugărie venite din rândul boierimii. Astfel, în toamna lui 1859, „catagrafia averii mișcătoare și nemișcătoare” a Agapiei, întocmită de conducerea mănăstirii în condiții cu totul neprielnice, inventaria 11 moșii răspândite în toată Moldova și alte 20 de „locuri”, mori, podgorii, dughene în capitală și în târguri, care erau date în arendă de mănăstire și aduceau însemnate venituri acesteia⁴.

Vremurile erau însă în schimbare și reformele ce urmau să fie puse în practică de domnitorul Alexandru Ioan Cuza și de guvernele Principatelor Unite după 1859, benefice în general pentru țară, nu se anunțau de bun augur pentru mănăstirile pământene. Din 1859 și până în 1863, când s-a produs *de facto* secularizarea averilor mănăstirești, prin legea promulgată pe 17/29 decembrie⁵, s-a înregistrat un proces treptat în urma căruia averile chinoviilor închinat și neînchinat, deopotrivă, au trecut în proprietatea statului. În prima etapă, în iunie 1859, Cuza a emis un decret care prevedea ca averile mănăstirilor Neamț, Secu, Agapia, Văratec, Adam și Vorona să treacă în administrarea Ministerului Cultelor, întrucât aceste chinovii, după cum raportase Consiliul de Miniștri, se abătuseră de la legiuirile anterioare, din 1835 și 1844, privind principiul administrării tuturor averilor mănăstirești de către guvern⁶. Totodată, actul anunța înființarea „comisiunii reglatoare a averilor mănăstirești neînchinat din Moldova”, având ca scop inventarierea exactă a proprietăților acestor mănăstiri, în vederea realizării unor bugete de venituri și cheltuieli care urmau a fi administrate cu

Pictura lui Grigorescu de la Agapia

Mănăstirea Agapia la mijlocul veacului al XIX-lea

Chinovia de la Agapia număra pe la mijlocul secolului al XIX-lea, mai precis în 1860, 435 de maici¹. Călugărițele populaseră Agapia doar cu puțin peste jumătate de veac în urmă, în 1803, când, la îndemnul mitropolitului Moldovei, Veniamin Costachi, domnul țării Alexandru Moruzi dăduse un hrisov de strămutare a călugărilor de aici și înlocuirea lor cu călugărițele de la schiturile Văratec, Socola și Cuvioasa Paraschiva din Iași, ca și de la Gârcina și Vânători, de lângă Piatra Neamț². Sub conducerea surorii mitropolitului, Elisaveta Costachi (1803-1834)³, mănăstirea prosperase, având la bază o bogată moștenire alcătuită din daniile domnești, boierești și din cele provenite de la prelați, avuție amplificată continuu prin zestrea adusă de candidatele la călugărie venite din rândul boierimii. Astfel, în toamna lui 1859, „catagrafia averii mișcătoare și nemișcătoare” a Agăpiei, întocmită de conducerea mănăstirii în condiții cu totul neprielnice, inventaria 11 moșii răspândite în toată Moldova și alte 20 de „locuri”, mori, podgorii, dughene în capitală și în târguri, care erau date în arendă de mănăstire și aduceau însemnate venituri acesteia⁴.

Vremurile erau însă în schimbare și reformele ce urmau să fie puse în practică de domnitorul Alexandru Ioan Cuza și de guvernele Principatelor Unite după 1859, benefice în general pentru țară, nu se anunțau de bun augur pentru mănăstirile pămâtenene. Din 1859 și până în 1863, când s-a produs *de facto* secularizarea averilor mănăstirești, prin legea promulgată pe 17/29 decembrie⁵, s-a înregistrat un proces treptat în urma căruia averile chinoviilor închinete și neînchinete, deopotrivă, au trecut în proprietatea statului. În prima etapă, în iunie 1859, Cuza a emis un decret care prevedea ca averile mănăstirilor Neamț, Secu, Agapia, Văratec, Adam și Vorona să treacă în administrarea Ministerului Cultelor, întrucât aceste chinovii, după cum raportase Consiliul de Miniștri, se abătuseră de la legiuirile anterioare, din 1835 și 1844, privind principiul administrării tuturor averilor mănăstirești de către guvern⁶. Totodată, actul anunța înființarea „comisiunii reglatoare a averilor mănăstirești neînchinete din Moldova”, având ca scop inventarierea exactă a proprietăților acestor mănăstiri, în vederea realizării unor bugete de venituri și cheltuieli care urmau a fi administrate cu



Fig. 44. Nicu Grigorescu, *Portretul mitropolitului Sofronie Miclescu*, septembrie 1858. Muzeul Mănăstirii Agapia

aprobarea și sub controlul guvernului, prin Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice. Comisia regulatoare urma să organizeze alegerea și punerea în funcție, la aceste mănăstiri, a unor comitete economice care să preia controlul administrativ din sarcina stareților și egumenilor și să dea socoteală direct ministerului pentru toate veniturile și cheltuielile.

Președintele comisiei regulatoare a averilor mănăstirești provenea din rândul clericilor. El era rectorul seminarului de la Huși, arhimandritul Melchisedec Ștefănescu, viitorul episcop al Dunării de Jos, apoi al Romanului, cunoscut îndeobște ca erudit teolog și istoric, membru al Academiei Române din 1870. În 1859, însă, era mai cunoscut ca fervent partizan al Unirii în Divanul ad-hoc (1857), apoi, după 1859, ca susținător al domnitorului Cuza și al reformelor sale, precum și al lui Mihail Kogălniceanu, în al cărui guvern din 1860 a figurat pentru câteva zile, ca ministru al Cultelor⁷. Comisia prezidată de el a adunat soborul Mănăstirii Agapia în decembrie 1859,

pentru alegerea comitetului economic, nevalidat la prima tentativă, căci maicile Agafia Miclescu și Agafia Velișcu, alese de sobor alături de Agafia Cerchez, nu au fost de acord să ia „*parte la acest comitet supt o altă povățuire decât a Maicii Starețe*”⁸; în final, comitetul ales pe 16 decembrie era format din monahiile Agafia Cerchez, Sevastia Buznea și Eufrosina Lefter⁹. Acesta a fost instruit de membrii comisiei regulatoare pentru a se ocupa de „*trebile materiale ale acestei monastiri care dupre ordonanța domnească Nr. 4381, publicată în Buletinul Oficial Nr. 47, au trecut de la maica stăriță către guvern*”; comitetul avea să răspundă doar în fața comisiei regulatoare, care institua un control sever al consumului în mănăstire¹⁰. Prima acțiune importantă a comitetului economic a fost întocmirea catagrafiei averii Mănăstirii Agapia, care urma să fie prezentată Ministerului Cultelor¹¹. De acum încolo, rămasă în gospodărie cu strictul necesar pentru consumul soborului, Mănăstirea Agapia, prin comitetul său economic, va trebui să se adreseze Ministerului Cultelor pentru cele mai neînsemnate nevoi ale obștii, cum ar fi aprovizionarea pentru iarnă cu grâu, pește și alte produse de strictă necesitate¹² sau



Fig. 44. Nicu Grigorescu, *Portretul mitropolitului Sofronie Miclescu*, septembrie 1858. Muzeul Mănăstirii Agapia

păstrarea vechiului obicei al mănăstirii de a-i gratifica, la trecerea dintre ani, pe preoți, diaconi și cântăreți¹³, fără să mai vorbim de intensă corespondență prin care se solicita plata reparațiilor la biserica mare, încă în curs.

Înstituirea impozitului de 10% pe venitul net al proprietăților nemișcătoare ale mitropoliilor, episcopioilor, mănăstirilor închinat și neînchinat etc. și hotărârea Consiliului de Miniștri ca veniturile mănăstirilor să intre direct în visteria țării, prin Ministerul de Finanțe, au fost ultimele etape premergătoare legii secularizării din 1863, prin care „toate averile mănăstirești din România sunt și rămân averi ale statului”¹⁴.

Încă din 1859, mitropolitul Moldovei, Sofronie Miclescu, cel care se alăturase ideii Unirii spunând „Unde-i turma acolo-i și păstorul”¹⁵, a protestat cu demnitate în fața măsurilor prin care veniturile mănăstirilor se reduceau drastic, anunțând aducerea Bisericii în stare de dependență față de stat. Poziția sa a atras mânia lui vodă Cuza care l-a amenințat pe mitropolit cu un proces pentru simonie și grave nereguli în administrarea Mitropoliei, cerând totodată suspendarea vlădicăi și surghiunirea lui la Mănăstirea Slatina, pusă în aplicare pe 7 noiembrie 1860. Îndurerat în fața unei asemenea răstălmăciri a poziției exprimate și mai cu seamă din cauza subminării autorității sale, mitropolitul Sofronie demisionează (18 ianuarie 1861), iar după numai câteva luni, pe 18 mai, moare¹⁶.

În muzeul Mănăstirii Agapia este expus un portret al mitropolitului Sofronie Miclescu [Fig. 44], realizat în septembrie 1858 de tânărul zugrav Nicu Grigorescu, angajat cu jumătate de an în urmă să picteze interiorul bisericii Sfinții Voievozi. Lucrarea, executată cu vădită preocupare pentru poza de protocol, degajă o aură de sobrietate convențională. Vlădica, înveșmântat cu mantia mitropolitană, binecuvântează și ține în mâna stângă cârja arhierescă. Străduința lui Grigorescu de a surprinde expresia gravă a mitropolitului este evidentă, însă rezultatul artistic este inferior „portretului” Sfântului evanghelist Matei de la Băicoi, pictat cu cinci ani mai devreme, poate pentru că, așa cum observa Remus Niculescu, „realitatea încă îl intimidă”¹⁷. Dincolo, însă, de problemele artistice ale încă neexperimentatului meșter Nicu Grigorescu, portretul mitropolitului Sofronie Miclescu rămâne un document care exprimă cu sinceritate personalitatea unui demn prelat moldovean, coborât din vechea boierime pământeană, care a știut deopotrivă să fie alături de „turma” sa în momentul crucial al Unirii, dar și să se pună pe sine pavăză pentru respectarea statutului și demnității Bisericii, atunci când împrejurările au cerut-o.

Stareța Tavefta Ursache – o femeie care „ar fi guvernat o țară”¹⁸

Din „Catagrafia” monahiilor de la Agapia, aflăm că „sfintia sa maica noastră starita Tavefta Ursachi” avea, în anul 1860, 51 de ani, că se afla în mănăstire de 34 de ani și fusese călugărită cu 32 de ani în urmă¹⁹. „Starița Tavefta Ursachi, femeie cultă și distinsă,



Fig. 45. Stareța Tavefta Ursache, fotografie de epocă. Muzeul Mănăstirii Agapia

aparținând unei bune și vechi familii moldovenești²⁰, era „o femeie subțire, slabă, uscată de post și înfrânare, părul castaniu, ochii câprui, sprâncenele potriuite, fața smolită, bună la inimă, drăguță la vorbe, ascultată la poruncă, capabilă la planuri, foarte harnică”²¹. Acesta ar fi portretul celei de numele căreia este legată ampla acțiune de „restaurare” a bisericii Sfinții Votovozi din Mănăstirea Agapia, de la mijlocul secolului al XIX-lea, și, în ceea ce ne privește, pictura realizată de Nicolae Grigorescu aici, operă capabilă să rivalizeze cu oricare ansamblu de pictură bisericească din România, în vremea sa [Fig. 45].

Ajunsese stareța Mănăstirii Agapia în ianuarie 1857, în urma unor evenimente care tulburaseră liniștea și armonia soborului. La sfârșitul anului 1856, stareța în funcție, Amfilohia Morțun, după 15 ani în care condusese mănăstirea, era puternic contestată de o parte însemnată a soborului²². Mitropolitul Sofronie acceptă plângerea monahiilor și demisia stareței, și însărcină pe părintele Gherasim, superiorul mănăstirilor Neamț și Secu, să gireze noile alegeri de stareță la Agapia. După o primă încercare nereușită, din 21 decembrie 1856, căci maica Elisaveta Canta[cuzino], aleasă de sobor, trimisese deja demisia sa mitropolitului, înainte ca soborul să-l înștiințeze pe vlădică de eșecul acțiunii²³, în urma noilor alegeri de la începutul lunii ianuarie 1857, monahia Tavitha (sau Tavefta, în pronunția autohtonă) Ursache a devenit stareța Mănăstirii Agapia²⁴.

Până la sfârșitul anului 1857, în fruntea uneia dintre cele mai mari chinovii din Moldova – atât ca număr de monahii, cât și ca potențial economic pe care trebuia să-l diriguiească – maica stareță Tavefta a reușit să plătească datoriile anterioare²⁵ și să propună chiriarhiei un buget în care erau prevăzute lucrări de reparație ale bisericii mari²⁶. Își făcuse toate socotelile cu chibzuință, bazându-se pe veniturile din arenda moșiilor, iar din 1858 a început să pună în practică proiectul de lucrări, încheind contracte cu meșterii tocmiți și adunând materiale de construcție. După măsurile păgubitoare pentru mănăstire din a doua jumătate a anului 1859, a înfruntat cu demnitate tentativele comisiei reglatoare a averilor mănăstirești de a o îndepărta de la conducerea efectivă a mănăstirii, reclamând ministrului Cultelor într-o scrisoare, „tonul cu care onorata comisie mie-au răspuns la întâmpinările ce am socotit de datoria mea a faci; și de au uitat domnii comisari că să adresa la o fi [nec nu]²⁷ este ertat a uita degnitate[a] și respectul ce să cuvîm postului ce ocupezi”²⁸.

Stareța Tavefta a dus la bun sfârșit proiectul inițiat de ea în 1857, chiar și în condițiile de austeritate impuse de minister și de comisia regulatoare, precizându-se, în inscripția votivă pusă cu ocazia terminării reparațiilor, că lucrarea s-a făcut, cu unele excepții, „cu cheltueala din venitul Mon[astir]ii”²⁹, iar pe 25 ianuarie 1862, se afla în fruntea obștii la slujba de sfințire a bisericii, oficiată de episcopul Calinic Miclescu Hariopoleos³⁰, nepotul mitropolitului Sofronie [Fig. 46]. Personalitate puternică, Tavefta Ursache a păstorit cu înțelepciune obștea de la Agapia 26 de ani, petrecându-se din această viață la 16 ianuarie 1883³¹ și lăsând în memoria Mănăstirii Agapia o amintire mai vie decât cea a Elisavetei Costachi. Pentru meritele sale deosebite, mitropolitul Calinic Miclescu a hirotesit-o arhimandrită, în 1869, acordându-i crucea pectorală de aur masiv și decret de avansare.³²



Fig. 46. Mitropolitul Calinic Miclescu, fotografie din 1878. Muzeul Mănăstirii Agapia

„Restaurarea” bisericii lui Gavril Hatmanul la mijlocul secolului al XIX-lea

La sfârșitul anului 1857, după darea de seamă asupra administrării averii mănăstirii pe anul care se încheia, stareța Tavefta înainta Înalț Preasfințitului Sofronie proiectul de buget pentru anul următor: „La propunerea bugetului acum este de a să prevedea mai cu samă un condăi pentru îmbunătățirea și reperaria obiectelor din lista alăturată pentru biserica mare, care să cer neapărat, ca singura mângâeria soborului, și ca ce întâi condiție a fericțiilor ctitori, ca mai întâi de toate să să fie în bună stare sfânta beserică”³³. După ce îl asigura pe mitropolit că proiectul reparațiilor era bine chibzuit din punct de vedere financiar, maica Tavefta prezenta „lista obiectilor ce neapărat au trebuință de reparație în besăricia aceștia mon[astiri]: 1^{le}: zugrăvirea besăricii mari fiindu că varul mai în toată vremea esti ponosit, înnegrindu-să fără vreme de fumul luminilor. 2^{le}: înnoirea catapetesmei, fiindu niagră și ștîrsă de vechime, și putredă pe didesupt, sprijinită cu lemne. 3^{le}: strana Maicii Domnului, care iarăș de vechime este putredă. 4^{le}: asăminia strana arhieriască care iarăș este veche. 5^{le}: stranile besăricii, care toate sânt iarăș răle. 6^{le}: pardosăla pe gîosu care este iarăș putredă de vechime. 7^{le}: cafasul besăricii care este putred de vechime, să amerință cădere. 8^{le}: reparația fereștilor besăricii. 9^{le}: reparația ușilor besăricii, și a pridvorului. 10^{le}: reperaria policandrulei besăricii care s-au strical cându au căzut în mijlocul besăricii la 1855”³⁴. Iar mitropolitul Sofronie încuviințează „socotința cuvioșiei [sale] ca niște asemenea să se desăvârșească cu bani din depozitele cășturilor moșiilor M-rei: cu aceasta însă ca se se pué acii bani la loc, la încăsuirea celui întâi căștiu”³⁵.

Fiind vorba despre o lucrare de anvergură, în martie 1858, stareța Tavefta, împreună cu sfatul soborului Mănăstirii Agapia, au stabilit să angajeze cu contracte pe „Dum[ne]lui stolnicu[și] Gheorghe Giuști (?)”³⁶, pentru „reparația și îmbunătățirea besăricii mari”, în sumă de 1567 de galbeni, „osăbit de oarecari materialuri”, și pe „Dum[ne]lui Nicu Grigorescu” pentru „zugrăvitul ei [al bisericii] pi dinlăuntru și a catapitezmi”, în sumă de 2000 de galbeni³⁷. În sfârșit, la 5 aprilie 1858, stareța trimitea la chiriarhie contractele („alcătuirile”) încheiate de mănăstire cu zugravul și cu „arhitectul”³⁸.

Mănăstirea Agapia suferise cu 35 de ani în urmă o altă reparație importantă, în urma incendiului și a distrugerilor provocate de turci, ca represalii la acțiunile Eteriei din 1821. În memoria acelor evenimente tragice pentru mănăstire, dar și a reparațiilor de care se îngrijise stareța Elisaveta Costachi, se pusese o pisanie pe fațada de nord a bisericii, cu un text în stil de cronică³⁹. Aflăm astfel, că în 1823, mănăstirea, „s-au meremetisit și s-au tencuit atât în lăuntru cât și pe afară și s-au și acoperit din veniturile mănăstirii și ajutoriul patrioșilor”, menționându-se în mod expres „chiliele în lăuntru, cât și pe afară, din prejur”. Inscripția nu precizează, însă, ce reparații s-au făcut la clădirea bisericii, poate cu excepția tencuirii și a refacerii acoperișului.

Deși lista cu obiectivele urmărite de conducerea Mănăstirii Agapia la sfârșitul anului 1857 nu prevedea intervenții radicale care să schimbe forma planului și/sau a elevației bisericii lui Gavril Hatmanul – erau preconizate doar reparații la ferestrele și ușile bisericii, de asemenea la pridvor, fără a se preciza ce anume, schimbarea pardoselii și pictarea bisericii, celelalte obiective privind numai mobilierul de interior (tâmpla, stranele, suportul icoanei făcătoare de minuni, amvonul, policandru), totuși, acțiunea de „restaurare” a bisericii Sfinții Voievozi a fost mult mai amplă, ea dezvoltându-se, probabil, „din mers”. Dovadă este, credem, faptul că lucrările, oricare ar fi fost acestea,

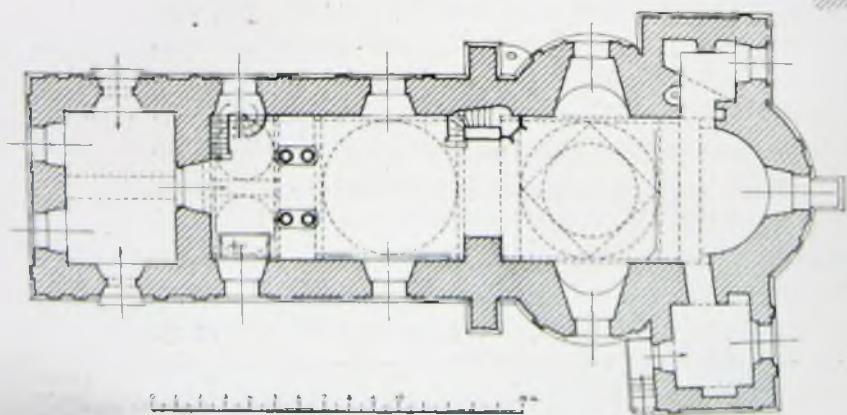


Fig. 47. Planul bisericii Sfinții Voievozi a Mănăstirii Agapia



1. Vedere dinspre sud-vest



2. Vedere dinspre sud-est



1. Fațada de est



2. Fațada de nord. Martor al paramentului original

incepute din primăvara sau vara lui 1858, s-au desfășurat concomitent cu pictarea catapetesmei și a bisericii, întrucât Grigorescu se afla în plin lucru la Agapia în septembrie 1858⁴⁰.

Așa cum consemnează textul pisaniei situată în vechiul pridvor, pe peretele de vest, în stânga ușii, „în anul 1858 s-a făcut o reparație radicală”⁴¹. Aceasta a adus noi modificări planului original al bisericii din veacul al XVII-lea, pe lângă cele intervenite de-a lungul timpului: s-a adăugat proscomidia, simetrică față de absida altarului cu vechea veșmântărie, care a fost și ea ridicată la nivelul acoperișului [Fig. 47 și 49]; s-a desființat zidul despărțitor dintre pronaos și pridvor, locul fiind marcat de o arcadă pe patru coloane aliniate longitudinal două câte două, încorporându-se astfel pridvorul original în pronaos; s-a adăugat o nouă încăpere în vest, „antretul”, [Fig. 47] preluând funcția vechiului pridvor, deasupra căreia s-a înălțat o nouă veșmântărie. Nu se știe dacă tot acum s-a înlăturat zidul care despărțea naosul de pronaos, fiind înlocuit cu o arcadă semicirculară; în prima jumătate a secolului al XIX-lea, multe biserici moldovenești din veacurile al XVI-lea și al XVII-lea au suferit această intervenție care este posibil să se fi petrecut și la Agapia mai devreme de anul 1858. Sistemul moldovenesc de boltire din naos nu a fost modificat, iar turla și-a păstrat în exterior forma originală, octogonală, cu patru ferestre alternate cu patru contraforturi⁴².

Inscripția spune că s-au mărit ferestrele. Contractul din 22 octombrie 1858, încheiat de Mănăstirea Agapia cu evreul David Vaisman din Târgu Neamț, prevedea aducerea geamurilor de sticlă albă și colorată din Bucovina și preciza: „geamurile râtunde de pe sus au a fi colorate, adică roșii, verzi, galbene și albastri, iar celelalte geamuri au a fi albe duple *Inglisest*”⁴³. Este greu de apreciat unde ar fi putut să se afle „geamurile râtunde de pe sus”, poate la turlă, sau poate că „restaurarea” din 1858 a introdus un element nou în decorația fațadelor bisericii și anume un registru superior de ferestre rotunde cu geamuri colorate care nu au precedent în arhitectura moldovenească din secolele XV-XVIII și la care, oricum, s-a renunțat ulterior. În prezent, singura fereastră rotundă, de tip „rozasă”, există pe fațada de vest, având însă geam incolor, ca și celelalte ferestre. [Fig. 48]

Pereții bisericii au fost tencuiți atât la interior, în vederea pregătirii pentru pictură, cât și la exterior. Pisania din pridvor precizează că decorația fațadelor imită



Fig. 48. Biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia.
Fațada de vest cu fereastra de tip rozasă



Fig. 49-51. Biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia.
Decor exterior, fațada de est
Decor exterior, fațada de nord
Arcadă pe pilaștri canelați simulați în tencuială



apareiajul de „*piatră sculptată*” (piatră de talie), decor care a fost perpetuat până în zilele noastre. Acestei decorații de tip neoclasic i se asimilează și arcadele semicirculare sprijinite pe pilaștri canelați cu capitele compozite, simulați în tencuială, cornișa profilată și frontonul triunghiular din vest [Fig. 48-51].

Într-un stadiu avansat al lucrărilor de reparații, și anume în iunie-iulie 1861, arhitectul Johann Brandel⁴⁴, autor, la un moment dat, al devizului de lucrări de la Agapia, a reclamat Ministerului Lucrărilor Publice proasta calitate a lucrării de construcție a temeliei bisericii datorată antreprenorului care „a restaurat biserica”⁴⁵; întrucât acesta, pe nume Gasparo Dgiusti⁴⁶, predase lucrările cu întârziere și în condiții necorespunzătoare, mănăstirea angajase un alt antreprenor, pe Ernest Engel, care

urma să realizeze o temelie de piatră în adâncime de 3 palme și în lățime de mijloc de 1½ palme, peste care s-a așezat soclul bisericii, lucrat din piatră cioplită⁴⁷. Nu se știe care va fi fost calitatea acestor lucrări de construcție-reparație, dar credem că nu este de neglijat raportul „arhitectului șoselelor al orașului Neamț”, care semna ministrului secretar de stat la departamentul public, în octombrie 1863, situația acoperișului bisericii Mănăstirii Agapia, „pe alocuri stricat, răsbînd ploie”, ceea ce a „adus zidăria de a se strica, adică zugrăveala bisericii pe dinăuntru și zidul lângă fereastra altarului [care] este crăpat în trei locuri”⁴⁸.

Probabil, în prima parte a anului 1860 s-a făcut pardoseala cu lemnul achiziționat de mănăstire din vreme⁴⁹. S-au mutat mormintele ctitorilor din nișele operate în pereții laterali ai pronaosului⁵⁰, zidindu-se un nou mormânt în pridvorul vechi, amenajat cu



1. Latura de sud a diaconiconului



2. Latura de nord. Detaliu arcadă simulată în tencuială



3. Latura de nord. Detaliu capitel



Planta VI Biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia, Fațada de est

grilaje de fier, lucrate de meșterul Johann Richter⁵¹. În 1861 s-au achiziționat sobe de fier de dimensiuni mai mici, „căci făcându-se de acele de caramida s-ar strica și astupa o parte din pictura de pe pereți, care costă însemnatore soma de bani”⁵². Din același motiv al punerii în valoare a picturii, se înlocuiește amvonul existent, de dimensiuni prea mari, care obtura lumina, cu unul „potrivit cu pictura bisericii”⁵³. Georgii Frunzeti, „săpătoriu de lemn” a sculptat strana arhierască, iar Ioan Verdiș, „poliitoriu”, a poleit-o⁵⁴. În fine, meșterul Florian Hefler realizase cele 70 de strane noi ale bisericii și ar fi trebuit să primească încă din 1860 suma de 4200 de lei, dar nu fusese integral plătit nici în 1862, când comitetul economic al Mănăstirii Agapia făcea insistente apeluri către Ministerul Cultelor și Ministerul Lucrărilor Publice să achite această sumă⁵⁵.

Într-o noapte din vara anului 1903, Mănăstirea Agapia a suferit poate cel mai devastator incendiu din istoria sa, care a distrus incinta mănăstirii și acoperișul bisericii Sfinții Voievozi⁵⁶. Fotografiiile de epocă⁵⁷ [Fig. 52–53] au păstrat imagini impresionante ale aceluia terifiant eveniment, din care picturile lui Grigorescu au scăpat, totuși, aproape nevătămate.



Fig. 52. Mănăstirea Agapia după incendiul din 1903



Fig. 53. Biserica Mănăstirii Agapia după incendiul din 1903

Un ansamblu de pictură și contractul cu Nicu Grigorescu

Am văzut că principalul obiectiv al proiectului de lucrări la Mănăstirea Agapia, așa cum îl prezentase stareța Tavefta Ursache la chiriarhie, era pictarea bisericii, „fiindu că varul mai în toată vremea esti ponosit”, înnegrit de la fumul lumânărilor. Nu se știe dacă biserica lui Gavril Hatmanul fusese pictată, în orice caz nu s-a păstrat nici o dovadă a existenței unui decor anterior⁵⁸.

Despre întâlnirea maicii starețe cu meșterul Nicu Grigorescu nu avem prea multe informații. Se știe că Grigorescu părăsise Zamfira, lăsându-l pe fratele său Ghiță să termine pictura, și venise în Moldova, în zona Neamțului, după prietenul său mai vârstnic, părintele Isaia Piersiceanu de la Mănăstirea Neamț, care îi promisese o călătorie în Franța. Proiectul fusese amânat, însă, căci părintele Isaia se îmbolnăvise, și, așteptându-i însăși însoțirea, Grigorescu picta icoane la acea mănăstire. Poate Isaia Piersiceanu, poate Iosif Gheorghian, ierodiaconul Mitropoliei Moldovei, în timpul lui



Fig. 54. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, 1858.
Muzeul Mănăstirii Agapia

Sofronie Miclescu, mai târziu episcop de Huși și apoi mitropolit primat al României, să-l fi recomandat maicii Tavefta⁵⁹, poate însuși mitropolitul Sofronie, care l-ar fi cunoscut pe Grigorescu prin intermediul lui Iosif Gheorghian⁶⁰, să-i fi recomandat talentul deosebit, nu putem ști. Delavrancea povestește că o icoană dintre cele lucrate de pictor la Neamț „i se trimise dar maicii Ursachi, stărița Agapiei, femeie cultă și deșteaptă”⁶¹. Tradiția orală păstrată de maicile de la Agapia susține că tabloul expus în muzeul mănăstirii, care o reprezintă pe *Maica Domnului cu Pruncul* pe nori, înconjurată de îngeri [Fig. 54], ar fi constituit proba calităților artistice ale meșterului Nicu Grigorescu, icoană care a convins-o pe stareță, și probabil pe maicile din sfatul soborului, să îl angajeze pe tânărul zugrav de numai 20 de ani, pentru a înfăptui marele proiect de decorare a bisericii Sfinții Voievozi⁶².

Pe 2 aprilie 1858, Nicu Grigorescu a semnat contractul prin care se îndatora „căt-re Sfânta Monastire Agapia a zugrăvi biserica cea mare pe dinlăuntru și toate icoanele din catapiteazmă, după lista alăturată...”⁶³ [Fig. 55-57]. Deși nu a fost scris de el, ci doar semnat, documentul este conceput de Grigorescu în cea mai mare parte, căci se observă preocuparea pentru precizarea tuturor aspectelor care vizau campania de lucru: iconografie, tehnică, organizare de șantier.

Intrucât contractul era însoțit de o listă cu „tablourile” ce urmau a fi pictate pe pereți – listă care, din păcate, s-a pierdut – în documentul principal, Grigorescu se angaja doar „a face fiecare istorie completă după descrierea Sfintei Scripturi”. Față de programul iconografic propus, mănăstirea ori chiriarhia puteau face schimbări „din tablourile sau sfinții însemnați în listă”, dar cu condiția de a face cunoscute aceste schimbări „mai înainte de începerea lor”, iar zugravul va „fi dator a schimba acia ce [i] se va zice”. Această prevedere este repetată de stareța Tavefta în scrisoarea de înaintare a contractului



Fig. 54. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, 1858.
Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 55-57. Contractul lui Nicu Grigorescu privind pictarea bisericii Sfinții Voievozi a Mănăstirii Agapia. București, Arhivele Naționale Istorice Centrale

la chiriarchie, dar mitropolitul Sofronie nu are nimic de obiectat la lista prezentată. Singura indicație pe care o dă mitropolitul privește stilul picturii: „Cât pentru zugrăvirea chipurilor, să cereți zugravului a le face după stilul grecesc, cerut în biserica ortodoxă”⁶⁴.

Revenind la contract, observăm că, în pas cu moda timpului, pictorul urma să prezinte scenele ca tablouri în rame, „poliute ... cu aurul cel mai bun”, iar spațiile din afara tablourilor să le decoreze cu ornamente „potrivit pozițiilor”, lucrare pentru care urma să aducă, „pe socoteală” sa, un zugrav, „cel mai bun ... ce am pute găsi în Principate”. Ansamblul decorului pictat în biserica Sfinții Voievozi, însă, va fi realizat de Grigorescu, iar această condiție este repetată cu insistență: „Icoanele din catapiteazmă vor fi zugrăvite chiar cu mâna mea” și „Toate tablourile dupe păreți în biserică, însemnate în listă, vor fi zugrăvite tot de mâna mea”.

La Agapia, Grigorescu se asigură din contract că va lucra în tehnica pe care o agreea și care i se potrivea cel mai bine: pictura în ulei, atât la perete, cât și în icoanele tâmplii. El precizează și modul în care va pregăti pereții: va „da un oloi din destul și după acest oloi de două ori șpacu cu care se va înnețezi ca icoană.” În ceea ce privea icoanele din tâmplă, acestea trebuiau zugrăvite „tot pe icoanele cele vechi, după ce mai întâi se vor curăți cu totul de boiala veche”. Cât de vechi puteau fi aceste icoane, vom analiza la timpul convenit. Interesantă este informația referitoare la suportul icoanelor împărătești, care ar fi trebuit să fie de aramă, dar, după cum vom vedea, a fost de pânză.

Organizarea de șantier îl privea pe Grigorescu, el procurându-și materialele de lucru, mai puțin scândurile și lemnele pentru schele, date de mănăstire. De două ori, în

contract, este prevăzut ca pictorul să lucreze cu „boelile” cele mai bune. Mănăstirea, în schimb, trebuia să asigure lui Grigorescu și zugravului de ornamente „*trii odăi de șezut și o cămară sau beci pentru ținut oloii, boeli și alte lucruri*”, precum și masa pentru pictor și încă trei persoane; de asemenea, punea la dispoziția zugravului o trăsură ori de câte ori avea nevoie să meargă la târg, să cumpere vopsele și alte materiale.

Plata lucrării se ridica la 2000 de galbeni, de patru ori mai mult decât la Zamfira, ceea ce însemna un progres semnificativ pentru „meșterul Nicu”, o dovadă a creșterii respectului ce i se datora și o apropiere de nivelul pecuniar la care era apreciat Tattarescu, în același an⁶⁵. Grigorescu se angaja să termine pictura bisericii și a iconostasului „*cel mult într-un an și șase luni, socotindu-să de când voi începe în lucru*”. Întâi se pictau icoanele din tâmplă, probabil pentru a lăsa timp constructorului să termine lucrările de arhitectură. Conform contractului, ar fi urmat altarul, veșmântăria și proscomidia; în naos, se începea cu turla („*turnul*”), apoi absidele și pereții, până la arcada din mijloc; în a patra etapă, se picta vechiul pronaos („*până în coloane*”) și se completau ornamentele „*peste tot*”, iar în ultima etapă se termina pictura întregii biserici. În funcție de etapele stabilite, Grigorescu trebuia să primească câte un „*câșt*” (rată), în total șase câșturi, cu cel din momentul încheierii contractului, care aveau să fie înscrise treptat, cu semnătura lui Grigorescu și data primirii plății, pe o foaie anexată contractului⁶⁶. Nu se știe dacă Grigorescu a respectat graficul propus în contract, cert este însă că durata lucrului a fost aproape dublă față de termenul preconizat, pictura fiind desăvârșită abia la mijlocul anului 1861.

În septembrie 1858, aflat la Mănăstirea Agapia, Grigorescu a pictat portretul mitropolitului Sofronie Miculescu⁶⁷. Profitând de ocazie, el solicită vladicăi o gratificație peste plata convenită în contract. În suplica sa, a arătat că, după încheierea contractului, „*prevădu din aplicație, că prețul togmelii nu-mi poate fi îndestulătoriu, nici spre acoperirea cheltuielilor cerute la un așa lucru, încă [...] pe lângă paguba ce trăbuie să suferiu, rămănu și fără răsplătirea ostenelelor în cursu negreșitu de doi anni întregi*.” De aceea, îl rugă pe mitropolit să binevoiască „*a regula o sumă peste prețul togmelii, care, spre a nu fi simțitoare, să mi se plătească de cătră Monastire după isprava lucrului, în timpu de cinci anni, analoghicosu pe fiecare annu; cu atâta mai vartos că chiar la facerea togmelii, șfatul soborului s-au îndatoritu, după săvârșirea lucrului a-mi face o gratificație, neîndestulătoare însă adevăratei valori a unui lucru ce mi să ceri în chipul celu mai artistic, și de trăinicie*”⁶⁸. Această gratificație propusă de șeful soborului și care i se păruse lui Grigorescu „*neîndestulătoare*”, era de 200 de galbeni⁶⁹. Momentul cererii fusese foarte bine ales, căci mitropolitul incuviința îndată plata unei gratificații, justificând: „*Din lucrul până acum înaintit, luându-să îndestulă dovadă că D-lui zugravul n-au privit nici cum la pretul alcătuirii, sirguindu-să a lucra cu deosebită artă și cu vepsele fine, încât lesne să poate cunoaște că isprava va fi peste așteptarea dorită...*”⁷⁰. În sfârșit,



Fig. 58. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos în cer cu îngerii*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

pe 8 mai 1859, stareța îl informa pe pictor că sfatul soborului îi stabilise o gratificație de 750 de galbeni⁷¹, sumă care i se va plăti la sfârșitul lucrării, în 1861.

*Programul iconografic al picturii murale*⁷²

Experiența lui Grigorescu de la Zamfira, în ceea ce privește alcătuirea programului iconografic al unei biserici de proporții medii, va sta la baza realizării lucrării de la Agapia. În linii mari, programul iconografic desfășurat pe pereții Agapiei⁷³ se aseamănă programelor din Țara Românească⁷⁴ începând cam din anii 40 ai veacului al XIX-lea, din biserica Sf. Gheorghe de la Cernica ori de la Pasărea, din biserica domnească Buna Vestire de la Curtea Veche din București și îndeosebi din bisericile pictate de Tattarescu în anii 50. Pentru cine nu este familiarizat cu pictura medievală



Fig. 58. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos în cer cu îngerii*, turla bisericii Sfinții Volevozi, Mănăstirea Agapia





Planșa VIII / 1-2 Nicu Grigorescu, *Isus în cer cu îngerii*, turla bisericii Sfinții Voievozi. Detaliu





Planșa VIII / 1-2 Nicu Grigorescu, *Iisus în cer cu îngerii*, turla bisericii Sfinții Voievozi. Detalii



Plangsa IX/1-2 Nicu Grigorescu, Iisus în cer cu îngeri, Iulia biserică Sfinții Voievozi. Detalii îngeri





Planșa IX / 1-2 Nicu Grigorescu, *Iisus în cer cu îngeri*, turla bisericii Sfinții Voievozi. Detalii îngeri

de tradiție bizantină, trebuie să precizăm că programul iconografic se desfășura pe numeroase registre, „lectura” scenelor făcându-se fie în friza, fie segmentat, pe cadre; că el trebuia să ilustreze principalele momente ale trecerii Cuvântului întrupat pe pământ, de la Naștere până la Răstignire, Înviere și Înălțare, și chiar să detalieze istoria Noului Testament, reprezentând minuni și parabole ale Mântuitorului. „Iconografiile” secolului al XIX-lea operaseră o selecție severă în interiorul acestui program tradițional, astfel încât pictura bisericilor păstra doar câteva repere, iar schema ansamblului mai prezenta abia 2-3 registre.

Desigur, din toamna lui 1857 până în primăvara anului 1858, Grigorescu ar fi avut ocazia să cunoască ansambluri de pictură din ținutul Neamțului, unde se afla la Mănăstirea Bistrița, a cărei biserică fusese repictată în 1814, la Mănăstirea Neamț, unde frescele din secolele XV-XVI ale bisericii fuseseră „improspătate” de curând, în 1829, ori la Mănăstirea Secu, de asemenea repictată în 1850. Dar în fiecare caz, repictările respectau vechile programe, cu multe scene, ceea ce nu se potrivea de fel cu noul curent manifestat în pictura religioasă din secolul al XIX-lea.

Turla înălțată pe bolta moldovenească oferea în plin ev mediu o suprafață generoasă de decorat. Fiind destinată reprezentării „cerului văzut”⁷⁵, ea înfățișa pe Iisus Hristos-Pantocrator binecuvântând din cer creația lui Dumnezeu, asistat de îngeri, heruvimi și alte puteri cerești, de proroci și de apostoli. La Agapia, programul respectă această temă, chiar dacă iconografia se depărtează de tradiția medievală: în calotă este reprezentat Iisus Hristos în întregime (și nu bust), în veșmânt antic, așezat pe curcubeu și înconjurat de îngeri și cherubini⁷⁶ [Fig. 58], în compoziția pe care am întâlnit-o deja la Zamfira și care îi era familiară și lui Tattarescu; pe tamburul mic al turlei și pe cele două rânduri de pandantivi ai bolții moldovenești sunt înfățișați cei doisprezece apostoli, dispuși patru în întregime, pe tambur, în alternanță cu ferestrele, fiecare în câte un tablou cu ramă aurie (sfinții Petru și Pavel, Iacov și Andrei [Fig. 59-62]), alți patru bust, în medalioane, de asemenea cu rame aurii ornamentate (Simon, Filip, Vartolomei și Toma [Fig. 63-66]), iar ultimii, cei patru evangheliști (sfinții Matei, Marcu, Luca și Ioan [Fig. 67-70]), în pandantivii mari, încadrați de rame aurii simple, adaptate suprafeței triunghiulare, fiind înfățișați trei sferturi, așezați în poziții de lucru, cu o carte ori un rotulus desfășurat în față, scriind ori așteptând inspirația dumnezeiască; ei sunt însoțiți de simboluri: îngerul lângă Matei, leul cu Marcu, boul cu Luca și vulturul alături de Ioan.

Celelalte teme ilustrate pe suprafața turlei, care nu mai au legătură cu tradiția iconografiei destinate acestei părți a bisericii, sugerează posibila intervenție a mentorului ecleziastic, probabil stareța, dimpreună cu alte maici învățate din sobor, căci mitropolitul, declarându-se mulțumit de lista tablourilor ce urmau a fi pictate de Grigorescu, nu a intervenit cu nimic. Pe intradosul arcadelor mici ale bolții moldovenești



Fig. 58-62.
Nico Găgănău,
Sfinții Apostoli
Petrus, Pavel, Iacov
și Andrei
turla bisericii
Sfinții Voievozi,
Mănăstirea
Agapia





Fig. 59-62.
 Icu Grigorescu,
 Sfinții Apostoli
 Petru, Iacov
 și Andrei
 turla bisericii
 Sfinții Voievozi.
 Mănăstirea
 Agapia



Fig. 63-66. Nicu Grigorescu, Sfinții Apostoli Simon, Vartolomei, Filip și Toma, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 67-70. Nicu Grigorescu, Sfinții Evangheliști Matei, Luca, Marcu și Ioan, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 63-66. Nicu Grigorescu, Sfinții Apostoli Simon, Vartolomei, Filip și Toma, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 67-70. Nicu Grigorescu, Sfinții Evangheliști Matei, Luca, Marcu și Ioan, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 71. Nicu Grigorescu, *Iisus și femeia cananeeancă*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 72. Reveil, gravură după *Le Christ et la Cananéenne* de Jean-Germain Drouais



Fig. 71. Nicu Grigorescu, *Iisus și femeia cananeiancă*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 72. Réveil, gravură după *Le Christ et la Cananéenne* de Jean-Germain Drouais



Planșa X / 1-2 Nicu Grigorescu, *Isus și femeia cananeiancă*, baza turlei bisericii Sfinții Voievozi. Detalii







Planşa XI Biserica Sfinții Voievozi, Baza turlei

sunt pictate obiecte legate de istoria biblică, cu evidentă valoare simbolică: Tablele Legii în cunună de lauri – la sud-est, Evanghelia, coroana de spini și un vas liturgic – la sud-vest, potirul euharistic și un rotulus – la nord-vest, inima, ancora și crucea – la nord-est.

Pe pereții tamburului mare, în timpane, Grigorescu a ilustrat patru episoade din Noul Testament reprezentând pilde și minuni ale Mântuitorului: la sud-est – *Iisus și femeia samarineancă la fântâna lui Iacov* (Ioan 4, 6-26), la sud-vest – *Iisus și femeia adulteră* (Ioan 8, 3-11), la nord-vest – *Învierea lui Lazăr* (Ioan 11, 1-45) și la nord-est – *Iisus și femeia cananeeancă* (Matei 15, 21-28). Este o iconografie închinată adevărului despre Hristos ca izvor al vieții duhovnicești (Samarineanca), despre iertare ca o cale spre pocăință și îndreptare (Femeia adulteră), despre prefigurarea Învierii lui Iisus (Lazăr) și despre puterea rugăciunii de intercesiune (Cananeeanca). În trei din cele patru scene, persoanele care se află în relație semnificativă cu Iisus sunt femei, ceea ce susține ipoteza conform căreia programul turlei a fost îmbogățit din inițiativa monahiilor de la Agapia⁷⁷.

Ceea ce i-a revenit însă pictorului a fost alegerea modelului compozițional al scenelor, pe care l-a adaptat suprafeței arcuite a timpanelor. În cazul scenei *Iisus și femeia cananeeancă* [Fig. 71], acesta a copiat tabloul lui Jean-Germain Drouais⁷⁸, *Le Christ et la Cananéenne* din 1784, aflat la muzeul Luvru⁷⁹, care, deși este transpus în gravură de Réveil, în *Musée religieux*⁷⁹ [Fig. 72], i-a fost accesibil lui Grigorescu, probabil, prin intermediul unei stampe în culori. Presupunerea este susținută de gama cromatică a tabloului de la Agapia, apropiată de cea a originalului⁸⁰, și de detaliul zidului din fundal, înălțat pe jumătate, ca în tabloul lui Drouais, particularitate inexistentă în gravura lui Réveil. De asemenea, pictura lui Grigorescu a păstrat caracterul elocvent, chiar ușor afectat, al gesturilor și al relațiilor dintre personaje, specific tabloului lui Drouais, fidel elev al lui David, promotorul neoclasicismului în pictură.

Compoziția *Învierea lui Lazăr* [Fig. 73] este aproape identică cu scena omonimă din absida de nord a bisericii domnești de la Curtea Veche din București, pictată de Constantin Lecca și Mișu Popp (astăzi cu evidente retușuri) [Fig. 74]. Este posibil ca Grigorescu să se fi inspirat direct din pictura lui Lecca și Popp, dovadă că a păstrat motivul craniului, simbol umanist al temei *vanitas*⁸¹. Scena *Iisus și femeia adulteră* [Fig. 75] evocă în unele detalii – decupajul arhitecturii din fundal, oarecum poziția femeii adultere și a lui Iisus, de asemenea, personajul din stânga – tabloul cu aceeași temă pictat de Nicolas Poussin în 1653 și păstrat la Luvru⁸². Ipoteza care susține că Grigorescu s-ar fi inspirat din tabloul lui Poussin este susținută de prezența reproducerii gravate a acestei lucrări în *Musée religieux*⁸³ [Fig. 76], la care Grigorescu ar fi avut acces.

⁷⁷ Pictor francez (1763-1788), discipol al lui Jacques Louis David. Fiu al unui cunoscut portretist, François-Hubert Drouais, a fost apreciat de timpuriu, primind premiul Romei în 1784. Dispărut prematur, a lăsat două opere importante, dintre care una este *Iisus și Cananeeanca*.



Fig. 73. Nicu Grigorescu, *Învierea lui Lazăr*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 74. Constantin Lecca și Mișu Popp, *Învierea lui Lazăr*, 1853. Biserica domnească Buna Vestire, Curtea Veche, București

Presupunem, așadar, că tânărul pictor își permitea să improvizeze pe marginea unor modele, adaptându-le posibilităților sale.

În sfârșit, scena *Iisus și samarineanca la fântână* [Fig. 77], pe care Grigorescu o mai pictase cu doar patru ani în urmă, la Căldărușani [Fig. 78], după un tablou de Annibale Carracci, este, aici, la Agapia, o compoziție deosebit de expresivă, inspirată poate de o altă lucrare occidentală, rămasă neidentificată. Este posibil, totuși, ca Grigorescu să fi realizat o variantă a lucrării lui Carracci, în care a păstrat locul central al fântânii cu



Fig. 74. Constantin Lecca și Mișu Popp, *Învierea lui Lazăr*, 1853. Biserica domnească Buna Vestire, Curtea Veche, București



Fig. 73. Nicu Grigorescu, *Învierea lui Lazăr*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Planșa XII/1-3 Nicu Grigorescu, *Învierea lui Lazăr*, baza turlei bisericii Sfintii Voievozi. Detalii





Planșa XII / 1-3 Nicu Grigorescu, *Învierea lui Lazăr*, baza turlei bisericii Sfinții Voievozi. Detalii



Planşa XIII / 1-3 Nicu Grigorescu, *Isus și femeia adulteră*,
baza turlei bisericii Sfinții Voievozi. Detalii



Fig. 75. Nicu Grigorescu, *Iisus și femeia adulteră*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 76. Réveil, gravură după *La femme adultère* de Nicolas Poussin

copacul în spate – acesta văzut însă dintr-un unghi lateral, inversând doar pozițiile lui Iisus și a samarinencii, a căror gesticulație a devenit mai elocventă, și a refăcut, cu mici variații, peisajul din fundal, cu cetatea Sihar și grupul de personaje din planul median, în stânga – Iisus cu doi ucenici, trecând prin Samaria în drum spre Galileea. Pictorul simte nevoia să „traducă” în imagine starea de revelație care a cuprins-o pe samarineancă la auzul dezvăluirilor despre sine și despre „apa cea vie”, care se



Fig. 75. Nicu Grigorescu, *Iisus și femeia adulteră*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 76. Réveil, gravură după *La femme adultère* de Nicolas Poussin



Fig. 77. Nicu Grigorescu, *Iisus și samarineanca la fântână turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia*

transformă în „izvor de apă curgătoare spre viața veșnică” (Ioan 4, 14)⁸⁴, și o pictează pe femeie privind atât de absorbită spre Iisus încât toarnă apa pe lângă urcior.

Altarul. Conca absidei altarului a fost de cele mai multe ori destinată, în programele iconografice, reprezentării Maicii Domnului cu Pruncul Platytera, în care Sfânta Fecioară este așezată deasupra norilor, cu Pruncul în brațe. La Agapia [Fig. 79], Iisus binecuvântează și este adorat de doi îngeri îngenunchiați (de obicei Mihail și Gavriil). În jurul Sfintei Fecioare plutesc cherubini și din înalt, Dumnezeu Tatăl – înfățișat bust, în *raccourci*, cu brațele depărtate lateral – binecuvântează întreaga Sa creație, fiind însoțit de porumbel – simbolul Sfântului Duh. La capetele compoziției sunt reprezentați prorocii David, cu o harpă, și Solomon, cu macheta Templului: prezența lor, mai frecventă în scena Bunei Vestiri, face trimitere la conținutul profețiilor referitoare la întruparea Mântuitorului și la nașterea Sa mai presus de fire din Sfânta Fecioară.

Ignorând o temă deosebit de importantă pentru iconografia altarului – *Împărțirea*

apostolilor – Grigorescu completează restul absidei altarului cu două tablouri care reprezintă șase sfinți părinți, grupați trei câte trei, în poziții mai curând retorice decât liturgice [Fig. 80–81]. Mai mult decât oriunde în pictura bisericii de la Agapia, aici, în altar, pare că tânărul Grigorescu a fost privat de o consiliere teologică. În acest spațiu sacru al săvârșirii Tainei Euharistiei, programul iconografic al secolelor anterioare selecta teme de o profundă



Fig. 78. Nicu Grigorescu, *Iisus și samarineanca la fântână (poală de tămplă ?), 1854 – 1855. Muzeul Mănăstirii Căldărușani*



Planșa XIV Nicu Grigorescu, Iisus și samarineanca la fântână. Baza turlei bisericii Sfinții Voievozi. Detaliu



Fig. 79. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, altarul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 80. Nicu Grigorescu, *Sfinții Trei ierarhi Grigore, Vasile și Ioan*, altarul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 81. Nicu Grigorescu, *Sfinții Ierarhi Spiridon, Nicolae și Alexandru*, altarul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 80. Nicu Grigorescu, *Sfinții Trei Ierarhi Grigore, Vasile și Ioan*, altarul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 81. Nicu Grigorescu, *Sfinții ierarhi Spiridon, Nicolae și Alexandru*, altarul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 79. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, altarul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Planșa XV / 1-2 Nicu Grigorescu, *Nașterea Domnului*, naos, perete sud, biserica Sfinții Voievozi. Detalii





Fig. 82. Nicu Grigorescu, *Năsterea Domnului*, naos, absida de sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

încărcătură dogmatică: în afară de Împărtășirea apostolilor, în axul absidei putea fi reprezentat Iisus prunc pe disc, temă cunoscută sub numele „Melismos”; sfinții Părinți ai Bisericii erau înfățișați în cortegiu, oficiind Sfânta Liturghie, urmați de diaconi; de asemenea, aici erau ilustrate scene care evocau Jertfa și Învierea lui Iisus – *Cina cea de Taină*, *Spălarea picioarelor*, *Rugăciunea din grădina Ghetsmani*, *Învierea Domnului*, *Înălțarea*. Tablourile lui Grigorescu prezintă la nord pe cei Trei Ierarhi, sfinții Grigore Teologul, Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur, iar spre sud pe sfinții ierarhi Spiridon și Nicolae, „episcopi luptători pentru credință”⁸⁵, împreună cu Sfântul ierarh Alexandru. Atitudinile lor sunt colocviale: ierarhii dinspre exterior sunt orientați spre episcopul din centru, dând impresia că poartă discuții; toți au în mână câte o carte, cu excepția Sfântului Vasile, care ține potirul, singura figură a Euharistiei⁸⁶, și a Sfântului Spiridon, ținând în mână cărămida cu ajutorul căreia a explicat dogma Sfintei Treimi.

Naosul. Deja de la Zamfira programul iconografic al naosului fusese mult redus ca număr de scene, ajungându-se practic la două registre. Aceasta era tendința în pictura religioasă din Țara Românească la mijlocul secolului al XIX-lea. De aceea nu se mai poate vorbi despre o logică a desfășurării programului iconografic, așa cum se



Fig. 82. Nicu Grigorescu, *Nașterea Domnului*, naos, absida de sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 83. Réveil, gravură după *Adoration des bergers*, de Nicolas Poussin



Fig. 84. Stein, *Adorația păstorilor*, gravură după Nicolas Poussin. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 83. Réveil, gravură după *Adoration des bergers*, de Nicolas Poussin



Fig. 84. Stein, *Adorația păstorilor*, gravură după Nicolas Poussin. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 85. Nicu Grigorescu, *Învieerea Domnului*, naos, absida de nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

întâmpla în bisericile din secolele XVI-XVIII.



Fig. 86. Evghenie Lazăr, *Învieerea Domnului*, icoană prăznicară, 1853. Muzeul Mănăstirii Căldărușani

Grigorescu pictează și la Agapia cele două scene capitale ale istoriei Noului Testament, *Nașterea* și *Învieerea Domnului*, dar nu le mai situează în concile absidelor laterale, ci deasupra lor, la sud și, respectiv, nord. Aceste două scene se aseamănă picturilor de la Zamfira, cu unele modificări impuse de suprafața oferită scenelor la Agapia, dar și intervenției posibile a unor modele pe care Grigorescu le-a cunoscut ulterior pictării Zamferei.

Situând scena *Nașterii Domnului* [Fig. 82] într-o peșteră, înfățișând pe păstori închinându-se și adorând Pruncul, de asemenea, reprezentând în depărtare alți păstori bucurându-se la minunata veste adusă de un inger, Grigorescu respecta indicațiile Erminiei lui Dionisie din Furna⁸⁷, carte pe care se pare că



Fig. 85. Nicu Grigorescu, *Învieerea Domnului*, naos, absida de nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 87. Constantin Lecca, Mișu Popp, *Învierea Domnului*, 1853. Biserica domnească Buna Vestire, Curtea Veche, București

o avea la îndemână. Când pictau această compoziție, zugravii urmau caiete de modele cu foarte mici diferențe între ele. Probabil că și Grigorescu va fi cunoscut un astfel de model, perpetuat între zugravi până în pragul secolului al XIX-lea, dar el dorea să adapteze compoziția stilului (neoclasic al) picturii sale și de aceea căuta surse de inspirație occidentale. Nu se cunoaște modelul folosit de el la Zamfira, dar pe acesta l-a perpetuat la Agapia, l-a modificat și îmbogățit, studiind fie reproducerea gravată de Réveil în *Musée religieux*⁸⁸ [Fig. 83], după un tablou de Nicolas Poussin, fie o gravură germană, reprodusă „în oglindă” după aceeași pictură a lui Poussin, gravură aflată și azi în biblioteca Mănăstirii Agapia⁸⁹ [Fig. 84]. Personalitate artistică autentică, Grigorescu nu copiaza modelul, ci îl prelucrează: el a preluat din lucrarea lui Poussin, așa cum o vedea în reproducere, grupul central, cu Sfânta Fecioară ținând Pruncul în brațe (dar nu în poală, ci de o parte, pe iesele) și arătându-L celor patru păstori; numai bătrânul din față este ingenuncheat în poziție de prosternare, ca la Poussin, pe ceilalți Grigorescu i-a animat, arătându-i în gesturi de uimire și schimburi de priviri; Iosif, în spatele Fecioarei, este însă mai retras. A introdus și la Agapia *échappée*-ul din imaginea Zamferei, cu grupul de păstori bucurându-se și îngerul vestitor, plutind deasupra lor, scăldat în lumină. În sfârșit, a amplificat detaliul reprezentării asinului din spatele



Fig. 87. Constantin Lecca, Mișu Popp, *Înălțarea Domnului*, 1853. Biserica domnească Buna Vestire, Curtea Veche, București



Fig. 87. Constantin Lecca, Mișu Popp, *Învierca Domnului*, 1853. Biserica domnească Buna Vestire, Curtea Veche, București



Fig. 88. Nicu Grigorescu, *Pruncul Iisus binecuvântând*, naos, absida de sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 89. Nicu Grigorescu, *Sfintele mucenițe Ecaterina și Tecla*, naos, absida de sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 90. Nicu Grigorescu, *Sfintele cuvioase Elisabeta și Paraschiva*, naos, absida de sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 89. Nicu Grigorescu, *Sfintele mucenite Ecaterina și Tecla*, naos, absida de sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 90. Nicu Grigorescu, *Sfintele cuvioase Elisabeta și Paraschiva*, naos, absida de sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 88. Nicu Grigorescu, *Pruncul Iisus binecuvântând*, naos, absida de sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 91. Naus, absida de sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

lui Iosif, creând o micro-scenă de gen amplasată în penumbră, cu îngrijitorul care se sforțează să stăpânească asinul.

Compoziția *Învierea Domnului* [Fig. 85] pleacă de asemenea de la textul Erminiei lui Dionisie din Furna, și anume de la prima scenă din ciclul „Arătările Mântuitorului”⁹⁰. În tradiția bizantină, Învierea Domnului era ilustrată fie prin reprezentarea unui inger așezat pe lespede de mormântul gol al lui Iisus, întâmpinând femeile aducătoare de mir (conform textelor celor patru evanghelii canonice), fie prin scena *Coborării la iad*, în care Iisus, în lumina slavei dumnezeiești, scoate din morminte pe Adam și Eva, dimpreună cu toți dreptii, printre care Moise, David și Solomon, Ioan Botezătorul (scenă descrisă în *Evanghelia apocrifă a lui Nicodim*⁹¹). În Occident, Renașterea a consacrat imaginea lui Iisus pășind pe piatra mormântului sau planând deasupra acestuia, în prezența soldaților romani, parte adormiți, parte uimiți la vederea minunii, și această iconografie s-a impus în pictura românească din veacul al XIX-lea, așa cum se întâmplase cu icoana omonimă din tâmpla Mănăstirii Căldărușani, pictată de Evghenie Lazăr [Fig. 86]. Tattarescu ilustrează aceeași iconografie a Învierii, cu Hristos în elan deasupra mormântului și soldați prăbușiți de uimire, în jur, la biserica Sfântul Spiridon Nou din București, pictată în 1858. Dar pictura care se pare că l-a inspirat direct pe Grigorescu la Zamfira și la Agapia este, din nou, pictura lui Lecca și Popp de la Curtea Veche [Fig. 87], atât în ceea ce privește poziția lui Iisus, oblică în zbor, cu piciorul drept îndoit, cât și în gesticulația și pozițiile ingerului care ridică piatra de pe mormânt și a soldaților din jur, în cazul Agapiei fiind vorba de o prelucrare a modelului, determinată de suprafața mai îngustă rezervată scenei. Aici la Agapia, Grigorescu realizează o compoziție concentrată, mai echilibrată în componentele sale, rămânând la fel de dramatică și de agitată. Tipul de reprezentare a lui Iisus, ușor oblic în zbor, va fi perpetuat și în icoana din tâmplă și în prapuri, expuși azi în muzeul Agapiei, pictați probabil de elevele sale din mănăstire.

Compozițiile din absidele laterale se „citesc” în întregime, concă și pereții de o parte și de alta a ferestrelor, dovadă că sunt cuprinse în aceeași ramă de tablou care urmează curbura absidelor. În registrul inferior sunt reprezentate sfinte mucenice și cuvioase, o iconografie neobișnuită în tradiția medievală, în care locul era rezervat cu precădere sfinților militari. Este posibil ca ideea reprezentării sfințelor femei în abside să fi venit din partea mănăstirii, precum s-a presupus că tablourile din timpanele de la baza turlei, care ilustrau, în trei cazuri, pilde având femei în centrul povestirii, se datorau aceleiași inițiative. În fiecare absidă, sunt înfățișate, două câte două: la sud – sfintele martire Ecaterina și Tecla, la stânga ferestrei [Fig. 89], sfintele cuvioase Elisabeta și Paraschiva, la dreapta [Fig. 90]; iar la nord – sfintele cuvioase Olimpiada și Eupraxia (prăznuite în aceeași zi, 25 iulie), la stânga ferestrei [Fig. 93], și sfintele mucenice Varvara și Agapia (sărbătorită pe 16 aprilie, împreună cu surorile ei fecioare

Irina și Hionia), la dreapta [Fig. 94]. Monumentale, dar echilibrate ca proporții, aceste sfinte femei impresionează prin armonia spirituală pe care o degajă. Mucenițele, toate tinere și de o frumusețe ideală, marcată de o expresie senină (poate doar Ecaterina să aibă în privire o străfulgerare de îndărăire), au capul descoperit, cu plete buclate pe umeri, poartă tunici lungi suprapuse de altele mai scurte, în culori pastelate, și sunt înfășurate în mantii; țin în mâini cruci și vrejuri de laur. Sfintele cuvioase, dintre care Paraschiva și Olimpiada sunt mai vârstnice, au un aer interiorizat și o expresie mai severă: sunt înveșmântate cu haine închise la culoare – cu excepția diaconitei Olimpiada – și au capetele imbrobodite; ele țin în mâini cruci și mătânii, iar Olimpiada o cădelniță.

Aceste sfinte femei sunt binecuvântate, din conca fiecărei abside, de Pruncul Iisus în brațele Maicii Sale – la sud – și de Hristos Pantocrator – la nord [Fig. 88, 92]. Credem că cele două compoziții au fost concepute de Grigorescu după un model generic, ele neafișând atribute caracteristice care să le particularizeze; de altfel, scena din sud, în care Sfânta Fecioară în cer, așezată pe nori, susține Pruncul și este înconjurată de îngeri și cherubini, se aseamănă cu compoziția din conca absidei altarului, din care lipsesc Dumnezeu Tatăl și cei doi profeți și în care pictorul a operat câteva schimbări de poziții și atitudini. Compoziția din absida nordică îl înfățișează pe Mântuitor șezând de asemenea pe nori și binecuvântând pe cuvioase și mucenițe cu brațele larg deschise; este înconjurat de îngeri și cherubini, un înger din spate purtând cu efort Crucea.

Privite în ansamblu [Fig. 91, 95], compozițiile din absidele laterale pot fi interpretate ca o proslăvire a vieții închinată lui Hristos de sfintele cuvioase și martire. Prezența acestei iconografii *sui generis* într-o mănăstire de călugărițe, și anume într-un loc atât de important ca absidele naosului, constituia un îndemn duhovnicesc pentru viețuitoarele sfântului lăcaș.

La Agapia, Grigorescu a pictat doar doi sfinți militari – Sf. Eustatie Plachida [Fig. 96, Pl. XVI/1], pe peretele de sud, înspre pronaos, și Sf. Teodor, pe peretele de nord [Fig. 97] – înfățișându-i în tablouri înrămate, în picioare, în peisaj, imagini foarte asemănătoare celor din icoanele de la Băicoi, Căldărușani sau din pictura de la Zamfira. Cei doi sfinți militari de la Agapia sunt înveșmântați în costume militare romane; sfântul Eustatie ține în mână un *clipeus* cu însemnul convertirii sale, cerbul, iar Teodor, precum toți martirii, ține în mână o cruce și frunze de laur.

Întrucât peretele care despărțea naosul de pronaos a fost desființat în secolul al XIX-lea, din latura vestică a naosului a rămas de decorat doar extradadosul arcadei rezultate în urma respectivei modificări. Aici, Grigorescu a ilustrat scena *Binecuvântarea pruncilor*, [Fig. 98] (Matei 19, 13–15; Marcu 10, 13–16; Luca 18, 15–17), o scenă rar întâlnită în iconografia medievală. Tema corespunde sensibilității lui Grigorescu, căruia, credem, i se poate atribui introducerea ei pe lista de „tablouri”, anexată contractului pentru pictura Agapiei. Tinerețea pictorului a făcut ca potențialul de afectivitate pe care îl are scena – ilustrat în pictura de la Agapia prin gestul larg, cu brațele deschise, al lui Iisus („Lăsați copiii să vină la Mine...”) – să prevaleze în fața celeilalte



Fig. 92. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos binecuvântând*, naos, absida de nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 93. Nicu Grigorescu, *Sfintele mucenite Olimpiada și Eupraxia*, naos, absida de nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 94. Nicu Grigorescu, *Sfintele mucenite Varvara și Agapia*, naos, absida de nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 93. Nicu Grigorescu, *Sfintele cuvioase Olimpiada și Eupraxia*, naos, absida de nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 94. Nicu Grigorescu, *Sfintele mucenițe Varvara și Agapia*, naos, absida de nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 93 Naos, absida de nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 96. Nicu Grigorescu, *Sfântul Evstatie Plachida*, naos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 97. Nicu Grigorescu, *Sfântul Teodor*, naos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 98. Nicu Grigorescu, *Binecuvântarea pruncilor*, naos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 98. Nicu Grigorescu, *Binecuvântarea pruncilor*, naos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 96. Nicu Grigorescu, *Sfântul Eustatie Plachida*, naos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 97. Nicu Grigorescu, *Sfântul Teodor*, naos, biserica
Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

semnificații, mai profunde, bazată, în cuvintele Mântuitorului, pe compararea purității sufletului în fața Judecății cu inocența pruncilor. Iisus se află în centrul compoziției, înconjurat de copii și de mame; singur Petru, în plan median, îi reprezintă pe ucenicii cărora li se adresează Hristos.

Din ciclul Patimilor Mântuitorului, la Agapia sunt reprezentate doar trei tablouri, dispuse pe intradosul arcadei care a înlocuit peretele despărțitor dintre naos și pronaos: *Rugăciunea din grădina Ghetsimani*, pe latura de sud, *Drumul Crucii*, pe latura nordică, și *Punerea în mormânt*, în culmea arcadei.

„*Rugăciunea din grădină*” [Fig. 99], cum o intitulează Grigorescu, este o compoziție bazată indeosebi pe versetele din Evanghelia lui Luca 22, 41-44, particularizată de versetul 43: „Iar un înger din cer s-a arătat Lui și-L întărea.” Apariția îngerului este consemnată și de Erminia lui Dionisie din Furna⁹². Întălmim această scenă în pictura zugravului Adam de la biserica Sfântul Gheorghe din Mănăstirea Cernica – unde îngerul, cu potirul în mână, îi arată crucea lui Hristos îngenuncheat în rugăciune [Fig. 13] – de asemenea în biserica Sfântul Haralambie din Târgu Neamț, pictată de Nicu Lefteriu, presumtivul colaborator al lui Grigorescu de la Agapia⁹³.

În *Rugăciunea de la Agapia*, Grigorescu a realizat o compoziție, posibil originală, care urmează dar și completează textul Erminiei. Din nou, tinerețea și sensibilitatea artistului fac să prevaleze latura exterior dramatică a imaginii, în care Iisus, surprins într-un moment de slăbiciune omenească, este susținut și încurajat de un înger; acesta îi îndreaptă atenția în sus, spre alt înger, purtător al potirului, simbolul Patimilor Sale („Părinte, de voiești, trecă de la Mine acest pahar. Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se îplinească.” – Luca 22, 42). La dreapta, în plan secund, sunt surprinși câțiva ucenici dormind, iar fundalul, ca în majoritatea tablourilor, este conturat de peisaj.

Drumul Crucii [Fig. 100] face pendant *Rugăciunii din grădină*, pe peretele de nord. Este una dintre cele mai cunoscute picturi ale lui Grigorescu de la Agapia, datorită celebrității modelului său, identificat cu lucrarea lui Rafael Sanzio, *L'Andata al Calvario*, supranumită *Santa Maria dello spasimo*, pictată în jurul anului 1516 pentru mănăstirea cu același nume din Palermo și păstrată azi în muzeul Prado din Madrid⁹⁴; din nou, o lucrare reprodusă în gravură în *Musée religieux*⁹⁵ [Fig. 101]. De data aceasta, Grigorescu a copiat cu fidelitate modelul, presupunem gravura lui Réveil – care, la rândul său, reprodusese corect originalul –, fără a elimina elemente ale compoziției (cu excepția extremităților, ajustate, pentru a se încadra suprafeței date). Nepotrivirea cromatică față de tabloul lui Rafael întărește supoziția că intermediarul cunoscut de Grigorescu era monocrom.

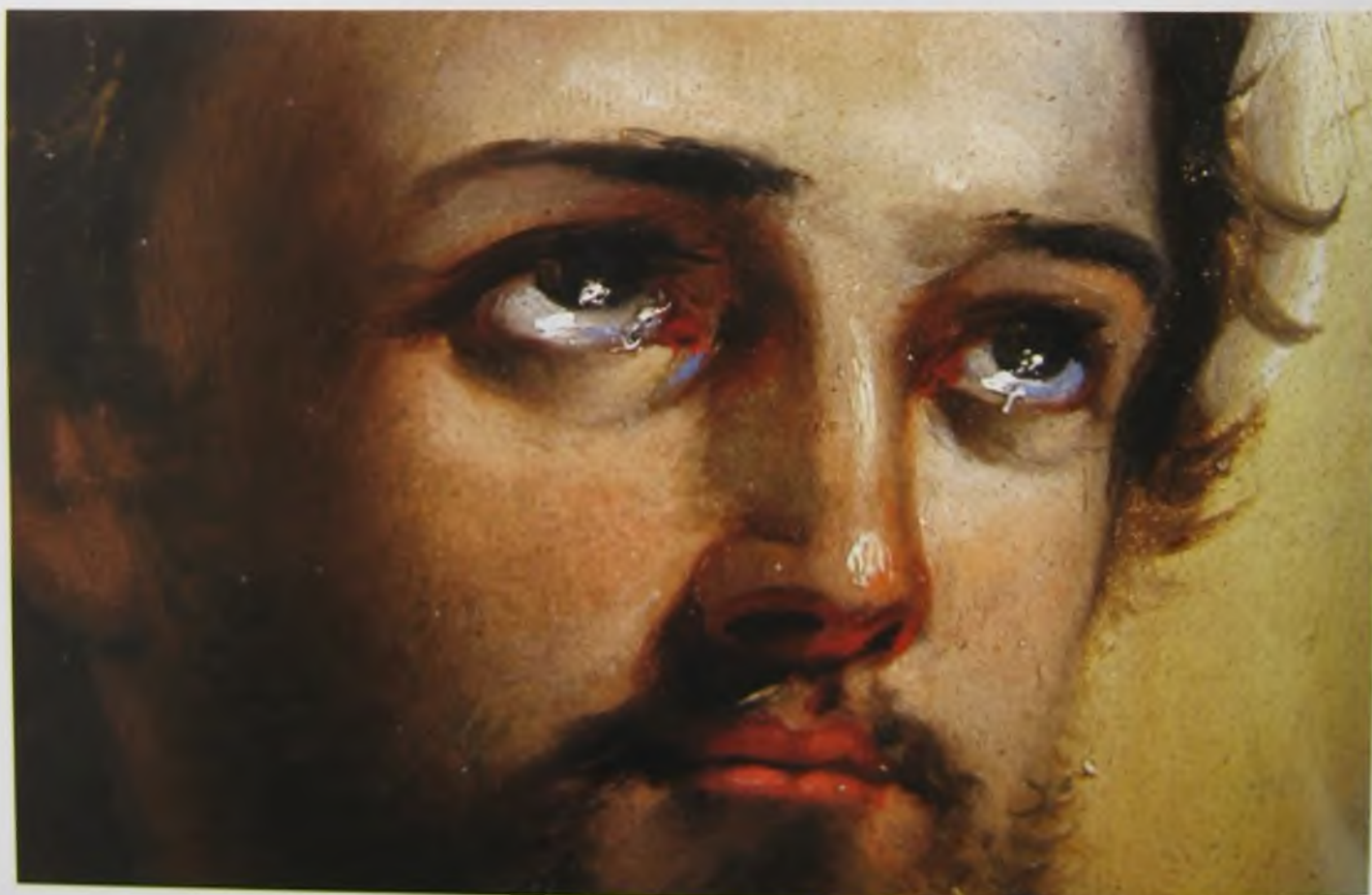
Și pentru *Punerea în mormânt* [Fig. 102], pictorul a apelat la un model venerabil, pe care l-a găsit probabil în același *Musée religieux*⁹⁶ [Fig. 103]: tabloul *La Mise au tombeau*

⁹² Tiziano Vecellio (1498-1499? – 1576), pictor italian din școala venețiană, reprezentant de marcă al Renașterii.



1. Lătură de sud

2. Sfântul Teodor, detaliu



Plângă XVI Nicu Grigorescu, pictură din naos, biserica Sfinții Voievozi



Planșa XVI Nicu Grigorescu, pictură din naos, biserica Sfinții Voievozi



Plasa XVII / 1-2 Nicu Grigorescu, *Binecuvântarea pruncilor*, naos, biserica Stinții Voievozi. Detalii



Fig. 99. Nicu Grigorescu, *Rugăciunea din grădina Ghetsimani*, arcada de trecere din naos în pronaos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

(*Jesus-Christ porté au tombeau* în gravura lui Reveil) al lui Tizian⁹⁷, aflat în Franța din 1662 (astăzi la Luvru)⁹⁸. Modelul a fost identificat încă din 1920 de I. D. Ștefănescu⁹⁹, apoi în 1925 de Virgil Cioflec¹⁰⁰ și, în sfârșit, de G. Oprescu și Remus Niculescu¹⁰¹. Alegerea acestei surse de inspirație dovedește – ca și în cazul *Răstignirii* de la Zamtira – înclinația tânărului Grigorescu spre teme cu încălătură dramatică, ilustrate în compoziții simple, cu un deosebit potențial de expresie realistă.

Pronaosul este un spațiu de inițiere a creștinului ortodox. Iconografia acestei încăperi cuprindea, în arta medievală românească, sinoadele ecumenice, Menologul (calendarul ilustrat), cicluri hagiografice ori Imnul Acatist, iar pe boltă o reprezentare imnologică a Maicii Domnului, înconjurată de proroci și de melozi. Erminia lui Dionisie din Furna menționează aceste teme iconografice¹⁰². Fiind un spațiu de inițiere, în pronaos, temele veterotestamentare și cele nouetamentare se inter-relaționau și marcau corespondențe semnificative.

Grigorescu pictează în calota pronaosului Agapiei *Sfânta Treime Nouetamentară* (Dumnezeu Tatăl, Iisus Hristos și Sfântul Duh) [Fig. 104], așa cum proceda și Tattarescu la Episcopia Râmnicului (1854), Târgșor (1856) și Sfântul Spiridon Nou din București (1858)¹⁰³, iar în pendantivi pe sfinții proroci Zaharia, Daniil, Isaia și Ioan Botezătorul [Fig. 105–108]. Compoziția din calotă se aseamănă mult, din punct de vedere iconografic, cu reprezentările *Încoronării Fecioarei* pe care Grigorescu fusese solicitat să le picteze încă de la Căldărușani. Realizarea de la Agapia, însă, este cea mai complexă (desigur, fără apariția Sfintei Fecioare), cu globul pământesc plutind pe jumătate în nori și cu puzderia de îngeri și cherubini care înconjoară persoanele Sfintei Treimi.

În zona superioară a pereților de nord, sud și de vest, Grigorescu a ilustrat trei scene: *Plângerea prorocului Ieremia* („Plângerile lui Ieremia” 2, 7–13) [Fig. 109], *Iisus prezice ruina Ierusalimului* (Matei 24, 1–35; Marcu 13, 1–32; Luca 21, 5–27) [Fig. 110] și *Intrarea Mântuitorului în Ierusalim* [Fig. 115]. Această iconografie cu mesaj mesianic, făcând trimitere la cetatea sfântă a Ierusalimului, cu referințele sale semnificative din Vechiul și Noul Testament, induce ideea unei intenții programatice, care nu putea să-i aparțină (doar) tânărului pictor, ci (și) comanditarului ecleziastic. În tabloul de pe latura de nord, prorocul Ieremia este reprezentat în centrul compoziției, într-o postură meditativă, de sorginte umanistă, înconjurat de femeile și copiii Sionului, zăcând pe ruinele cetății distruse, ca pedeapsă pentru păcatele poporului evreu. Tabloul de pe peretele opus înfățișează momentul în care Iisus, arătând în depărtare spre cetatea Ierusalimului, îi inițiază pe ucenici în taina celei de-a doua veniri a Sa, după ce Ierusalimul va fi distrus și „când, ... nu va rămâne piatră pe piatră care să nu se risipească. ... Și atunci vor vedea pe Fiul Omului venind pe nori cu putere și cu slavă multă.” (Luca 21, 6 și 27)

Este posibil ca Grigorescu să fi creat cele două scene inspirându-se *grosso modo* din opere clasice ori neoclasiche. În timp ce compoziția *Iisus prezice ruina Ierusalimului*



Fig. 100. Nicu Grigorescu, *Drumul Crucii*, arcada de trecere din naos în pronaos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



este mai simplă, fără probleme iconografice de exprimare a sursei literare, cea de-a doua pictură, explicită și elocventă, amintește de spiritul moralizator al clasicismului francez¹⁰⁰.

În sfârșit, pe ceea ce a mai rămas din peretele de vest al pronaosului, desființat și înlocuit cu o arcadă sprijinită pe coloane, Grigorescu a pictat o amplă compoziție a *Intrării lui Iisus în Ierusalim* [Fig. 115]. În logica tradițională a iconografiei lăcașului ortodox, scena nu și-ar fi găsit rostul aici, în pronaos, alegerea ei fiind dictată de contextul semnificativ creat *ad-hoc*. Tot așa, la Zamfira, pe peretele de vest al pronaosului, Grigorescu pictase o impunătoare *Coborâre de pe cruce* inspirată, probabil, parțial, de opera omonimă a lui Rubens, pictată pentru călugării capucini din Lille¹⁰⁴. *Intrarea în Ierusalim* este cea mai complexă compoziție de aici, de la Agapia, și, poate, cea mai impresionantă. Construită în manieră renașcentistă – înclinăm să



Fig. 101. Réveil, gravură după *Portement de croix* de Rafael

credem că Grigorescu a realizat o compoziție originală, prelucrată într-un stil generic, inspirat de pictura italiană din secolul al XVI-lea¹⁰⁵ – scena *Intrării în Ierusalim* este populată de numeroase personaje care umplu planul din față și pe cel median, risipindu-se în peisajul din fundal. Iisus pe asin, se află în centrul compoziției, marcat de arcul triumfal din spatele său. Datorăm sensibilității juvenile a pictorului aglomerația de copii din jurul lui Iisus, ca și gesturile înduioșătoare cu care aceștia îl întâmpină pe Hristos. Mai puțin firească pare gesticulația afectată a unor adulți, figuri stereotipe, indiferent de subiect, preluate de Grigorescu din imageria neoclasică și academistă.

În registrul inferior, de o parte și de alta a ferestrelor, sunt reprezentați sfinți cuvioși, fiecare în câte un tablou separat: Antonie și Vlasie [Fig. 111–112], pe peretele de sud, Eftimie și Teodosie [Fig. 113–114], pe peretele de nord. În evul mediu, pronaosul era spațiul destinat îndeobște reprezentării sfinților cuvioși și cuvioase.

În fostul pridvor, înglobat acum pronaosului și segmentat de prezența cafasului, Grigorescu a pictat doar partea superioară a pereților, în partea inferioară, sub cafas, aceștia fiind decorați cu o simplă imitație de marmură.

ografice
-a doua
intește
smului
as din
sființat
loane,
poziție
115].
grafiei
găsit
fiind
at ad-
le de
ase o
irată,
a lui
ucini
mai
apia,
ruită
n să



Fig. 101. Rêveil, gravură după Portement de croix de Rafael

ipoteză originală, prelucrată într-un stil generic.



Fig. 102. Nicu Grigorescu, *Punerea în mormânt*, arcada de trecere din naos în pronaos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

Iconografia este rezervată ilustrărilor veterotestamentare. În cele două calote mici, sunt reprezentate momente ale Creației (Facerea 1, 1-4): deși imaginile nu au inscripții – ca de altfel toate compozițiile din vechiul și din noul pridvor –, este destul de ușor de înțeles că în calota dinspre sud au fost ilustrate primele două versete ale cărții *Facerii* („1. La început a făcut Dumnezeu cerul și pământul. 2. Și pământul era netocnit și gol. Întuneric era deasupra adâncului și Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor”) [Fig. 116], iar în cea dinspre nord următoarele două („3. Și a zis Dumnezeu: «Să fie lumină!» Și a fost lumină. 4. Și a văzut Dumnezeu că e bună lumina, și a despărțit Dumnezeu lumina de întuneric”) [Fig. 117].

Grigorescu mai încercase să imagineze scenele Creației cu șase ani în urmă, la Băicoi, la poalele icoanelor mari [Fig. 19], dar rezultatul fusese destul de inabil. La Agapia, cele două compoziții circulare, având în centru pe Dumnezeu, se revendică din repertoriul iconografic al picturii Renașterii italiene, ele negăsindu-se în Erminia lui Dionisie din Furna.

Pe peretele de est, deasupra arcadei, sunt pictate două tablouri: spre sud, *Iugeral părăsind familia lui Tobie* (inspirat de textul necanonic al Vechiului Testament, Cartea lui Tobit 12, 15-22), iar spre nord, *Moise făcând să curgă apă din stâncă* (Ieșirea 17, 6).



Fig. 103. *Reveil*, gravură după *Mise au tombeau* de Tizian

(„1. La început îl făcui Dumnezeu ceru
era deasupra adâncului și Duhul lui D
cea dinspre nord următoarele două
4. Și a văzut Dumnezeu că e bună l



Fig. 103. Réveil, gravură după *Mise au tombeau* de Tizian



Fig. 102. Nicu Grigorescu, *Punerea în mormânt*, arcada de trecere din naos în pronaos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Planşa XVIII / 1-2 Nicu Grigorescu, *Rugăciunea din grădina Ghetsimani*, arcada de trecere din naos în pronaos, biserica Sfinții Voievozi. Detalii



Planşa XIX / 1-2 Nelu Grigorescu, *Drumul Crucii*, mîndă de trecere din naos în pronaos, biserica Sfintii Voievozi. Detalii



Fig. 104. Nicu Grigorescu, *Sfânta Treime Noutestamentară*, cupola pronaosului, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

Scena în care arhanghelul Rafael părăsește pe Tobie și pe tatăl său Tobit, după ce le-a dezvăluit adevărata sa identitate, n-a vrut să primească răsplată pentru binefacerile făcute lui Tobit și nurerii sale Sara și le-a arătat că este trimisul Domnului, la care se întoarce, [Fig. 118] este o copie fidelă a picturii lui Rembrandt, aflată azi la muzeul Luvru¹¹⁶ și reprodusă de Réveil în *Musée religieux*¹⁰⁷ [Fig. 119], probabil sursa directă de inspirație a lui Grigorescu. Cel de-al doilea tablou [Fig. 120] îl arată pe Moise lovind stânca din Horeb, îndrumat de Dumnezeu, pentru a potoli setea evreilor veniți din





Fig. 105. Nicu Grigorescu, *Sf. proroc Zaharia*, cupola pronaosului, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 107. Nicu Grigorescu, *Sf. proroc Isaia*, cupola pronaosului, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 106. Nicu Grigorescu, *Sf. proroc Daniil*, cupola pronaosului, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 108. Nicu Grigorescu, *Sf. Ioan Botezătorul*, cupola pronaosului, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

pustiul Sin la Rafidim, „unde poporul nu avea apă de băut”. Compoziția, descrisă în *Erminie*¹⁰⁸, îl înfățișează pe Moise, însoțit de Aaron, după ce a lovit stânca, în prezența câtorva evrei care își potolesc setea luând apă din șuvoiul izvorât din piatră. Compoziția nu are dramatism, iar postura lui Moise apare afectată, în gustul picturii neoclasică¹⁰⁹.

Tabloul de pe peretele de sud, deasupra ferestrei, înfățișează pe *Samuel anunțând pedeapsa preotului Eli și a fiilor săi* (1 Regi 3, 4-9)¹¹⁰ [Fig. 121] și îl reprezintă pe acesta – copilându-l în templu, în fața preotului Eli, arătând cu mâna dreaptă în sus, spre Dumnezeu, care îi făcuse cunoscut în vis că netrebnicii fii ai preotului vor avea o moarte năprasnică, împreună cu tatăl lor; Eli pare să respingă îngrozit sentința, prin gestica mâinilor. Pe peretele nordic, este reprezentat *Daniil în groapa cu lei* (Daniel 6, 17-24) [Fig. 122], o scenă fără complicații compoziționale, înfățișându-l pe prorocul care a



5. Nicu Grigorescu, *Sf. proroc Zaharia*, cupola pronaosului, biserica Sfintii Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 107. Nicu Grigorescu, *Sf. proroc Isaia*, cupola pronaosului, biserica Sfintii Voievozi, Mănăstirea Agapia



06. Nicu Grigorescu, *Sf. proroc Daniil*, cupola pronaosului, biserica Sfintii Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 108. Nicu Grigorescu, *Sf. Ioan Botezătorul*, cupola pronaosului, biserica Sfintii Voievozi, Mănăstirea Agapia

pustiul Sin la Rafidim, „unde poporul nu avea apă de băut”. Compoziția, descrisă în Erminie¹⁰⁸, îl înfățișează pe Moise, însoțit de Aaron, după ce a lovit stânca, în prezența câtorva evrei care își potolesc setea luând apă din suvoiul izvorât din piatră. Compoziția nu are dramatism, iar postura lui Moise apare afectată, în gustul picturii neoclasice¹⁰⁹.

PLÎNCEREA PR. IEREMIA.



Plasa XX Nicu Grigorescu, Plângerea prorocului Ieremia, pronaos, biserica Sfinții Voievozi. Detaliu



1 Plângerea prorocului Ieremia, detaliu

2 Iisus prezice ruinarea Ierusalimului, detaliu



Plința XXI Nicu Grigorescu, pictură din piosion. Biserica Sfintii Voievozi



Planșa XXI Nicu Grigorescu, pictură din pronaos. Biserica Sfinții Voievozi



Plângerea prorocului Ieremia, detaliu



Fig. 109. Nicu Grigorescu, *Plângerea prorocului Ieremia*, pronaos, perete nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 110. Nicu Grigorescu, *Iisus prezice ruina Ierusalimului*, pronaos, perete sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 109. Nicu Grigorescu, *Plângerea prorocului Ieremia*, pronaos, perete nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 110. Nicu Grigorescu, *Iisus prezice ruinarea Ierusalimului*, pronaos, perete sud, biserica Sfinții Voievozi. Mănăstirea Agapia



Fig. 111. Nicu Grigorescu, *Sf. cuvios Antonie*, pronaos, perete sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 112. Nicu Grigorescu, *Sf. cuvios Vlasie*, pronaos, perete sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

rezistat între lei, într-o postură contemplativă, privind în sus, spre lumina în care ar fi trebuit să apară – așa cum era indicat în Erminie¹¹¹ – arhanghelul Mihail aducându-l pe Avacum cu merinde, pentru a-l hrăni pe Daniil.

Pictura din **noul pridvor** se limitează la decorarea celor două bolți à vela, despărțite de o arcadă aplatizată: pe bolta dinspre sud, este înfățișat Dumnezeu odihnindu-se în ziua a șaptea [Fig. 123], iar la baza compoziției, coborând pe peretele de est, este imaginat Raiul, ca un peisaj mirific, în care se află Adam și Eva, Rai dezvăluit privirii printr-o deschidere a norilor [Fig. 124]. Compoziția va fi comentată mai curând din punct de vedere artistic. Pe bolta dinspre nord sunt reprezentați doi îngeri, dintre care unul poartă cu efort o uriașă cruce [Fig. 125]. Grigorescu a pictat noul pridvor în afara listei de „tablouri” anexată contractului, situație care reiese din referatul de recepție



Fig. 111. Nicu Grigorescu, *Sf. cuvios Antonie*, pronaos, perete sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 112. Nicu Grigorescu, *Sf. cuvios Antonie*, perete nord, Mănăstirea Agapia

... în poziție contemplativă, pr...



Fig. 112. Nicu Grigorescu, *Sf. cuvios Vlasiu*, pronaos, perete sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Plaișă XXII / 1-2 Nicu Grigorescu, Sfinții cuvioși Antonie și Vlase, pronaos, Biserica Sfinții Voievozi. Detalii



Planşa XXIII / 1-2 Nicu Grigorescu, *Sfinții curioși Eftimie și Teodosie*, pronaos, Biserica Sfinții Voievozi. Detalii

indator
ce rămân pe dincoș
așa cum era stipulat
situații, erau angajați
suprafețe destul de in
prezentate ca tablouri
iconografică, în care
Insemne icono
intitula scenele din n
a picturii de la Agap
Mănăstirea Agap
perete nord, biset
Fig. 113. Nicu Grigorescu







Fig. 113. Nicu Grigorescu, *Sf. cuvios Eftimie*, pronaos, perete nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 114. Nicu Grigorescu, *Sf. cuvios Teodosie*, pronaos, perete nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

a picturii de la Agapia, întocmit de pictorul George Șiler¹¹². În acest raport, referentul intitula scenele din noul pridvor „Creațiunea și salvarea lumii”.

Insemne iconografice cu rol decorativ și alte ornamente. Noul tip de etalare iconografică, în care scenele, puține la număr și repartizate pe două-trei registre, erau prezentate ca tablouri cu rame bogat ornamentate, în gustul veacului al XIX-lea, lăsa suprafețe destul de întinse, fără pictură figurativă. Pentru rezolvarea artistică a acestei situații, erau angajați pictori specializați în executarea unor decorații adecvate locului, așa cum era stipulat și în contractul lui Nicu Grigorescu: „... mă îndatorez ca în spațiurile ce rămân pe dinafară de tablouri a face ornamente potrivit pozițiilor, pentru care ornamente mă îndatorez a aduce în socoteala me cel mai bun zugrav ce am pute găsi în Principate...”.



Fig. 114. Nicu Grigorescu, *Sf. cuvios Teodosie*, pronaos, perete nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 113. Nicu Grigorescu, *Sf. cucius Eftimie*, pronaos, perete nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 115. Nicu Grigorescu, *Intrarea lui Iisus în Ierusalim, pronaos, perete vest, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia*

La Agapia, decorația din afara tablourilor este, într-adevăr, de bună calitate și îngrijit executată. În primul rând trebuie menționate ornamentele cu funcție simbolică, elemente care se integrează programului iconografic, situate la baza turlei și pe intradosul arcadei de trecere din naos în pronaos. Pe intradosul arcelor mici ale bolții moldovenești sunt pictate Tablele Legii în cunună de lauri, Evanghelia, coroana de spini și discul cu steluță, potirul euharistic, o inimă străpunsă de o ancoră și o cruce. Cel de-al doilea grupaj de însemne se află de o parte și de alta a scenei *Punerii în mormânt*: spre sud apar Mielul pe disc, potirul cu vița de vie, o cădelniță, o cârjă arhierescă și un prapor, iar spre nord – Evanghelia cu crucifix, omoforul, un sfeșnic și cununa de lauri. [Fig. 126] Celelalte decorații imită sculptura în piatră, cu ornamente vegetale (indeosebi frunze de acant) care umplu suprafețele înguste ale diverselor arcade, ori o lucrătură turnată în metal, cu motive în stil neogotic (la baza calotei pronaosului). În vechiul pridvor, după cum s-a menționat deja, zona inferioară a pereților este acoperită cu o imitație de marmură.



Fig. 115. Nicu Grigorescu, *Intrarea lui Iisus în Ierusalim, pronaos, perete vest, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia*

La Agapia, decorația dinafara tablourilor este, într-adevăr, de bună calitate

... și este însoțită de o serie de obiecte de artă care au funcție

Icoana hramului. În ocnîța de deasupra intrării în biserică, pe latura de sud, Grigorescu a pictat în frescă icoana hramului – *Sfinții arhangheli Mihail și Gavriil* – care se aseamnă icoanei omonime din catapeteasmă¹¹³. În ultimii ani ai deceniului al nouălea din secolul trecut, considerându-se că starea de conservare a picturii din ocnîță este cu totul precară, s-a renunțat la pictura originală și s-a realizat o icoană identică, în mozaic [Fig. 127].

Pictorul și arta sa

Atunci când s-a angajat la o lucrare de anvergură decorului mural al bisericii Mănăstirii Agapia, Nicolae Grigorescu era nu numai un tânăr maturizat înainte de vreme, dar și un artist cvasi-autodidact, cu o experiență complexă, câștigată datorită talentului și inteligenței native, printr-un exercițiu continuu, pertinent și deschis permanent cunoașterii. Îi lipsea educația artistică sistematică și era conștient de această carență. De aceea făcuse demersuri pentru obținerea unor burse de studiu. Problemele de compoziție, selectarea modelelor urmate, afilierea la un anumit stil care i se potrivea mai bine, în fine, exprimarea creativității sale în formă, într-un cuvânt a propriei personalități artistice, sunt aspecte ce urmează a fi analizate în continuare, pentru a se înțelege importanța momentului Agapia în creația celui care va fi considerat „maestrul prin excelență al picturii române moderne”¹¹⁴.

„Închiderea” scenelor în tablouri înrămate în pictura religioasă românească, a fost o „invenție” a secolului al XIX-lea, contrară principiilor picturii monumentale de tradiție bizantină, căci a rupt fluiditatea „lecturii” iconografice, dând impresia unei expuneri de tablouri,



Fig. 116. Nicu Grigorescu, *Dumnezeu a făcut cerul și pământul (ziua întâia)*, vechiul pridvor, calotă spre sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 117. Nicu Grigorescu, *Dumnezeu a despărțit lumina de întuneric (ziua întâia)*, vechiul pridvor, calotă spre nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

upra intrării
a pictat în
Mihail și
e din
ului
de-
rii
tat
nă

are de
Mănăstirii
nai un tânăr
artist cvasi-
gată datorită
un exercițiu
cunoașterii



Fig. 116. Nicu Grigorescu, Dumnezeu a făcut cerul și pământul (rima întâia), vechiul pridvor, calotă spre sud, biserica Sfinți Voievozi, Mănăstirea Agapia

it cunoașterii.
a conștient de
suri pentru
mele de
mate,
vea
ții
ei
e
,
a
e
al

blouri
ânească,
al XIX-lea,
imentale de
tea „lecturii”
eri de tablouri,



Fig. 117. Nicu Grigorescu, Dumnezeu a despărțit lumina de întuneric (ziua întâia), vechiul pridvor, calota spre nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 118. Nicu Grigorescu, *Îngerul părăsind familia lui Tobie*, vechiul pridvor, perete est, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 119. Rêveil, gravură după *La famille de Tobie* de Rembrandt

în interiorul bisericii. Grigorescu nu a făcut decât să se conformeze acestui artificiu la modă în vremea sa, iar meritul său stă mai curând în realizarea fiecărei compoziții în parte, decât în concepția ansamblului. Poate că, față de uriașele figuri în picioare care umpleau aproape jumătate din suprafața pereților în bisericile pictate de Tattarescu, minimalizând ilustrarea istoriei biblice, ansamblul decorului mural de la Agapia prezintă o justă proporționalitate între narativ și figurile-portret, ca și între tablouri și spațiile intermediare.

Copii după modele occidentale și creații originale. Grigorescu a declarat – după spusele lui Vlahuță – că a folosit ca îndreptar iconografic „o carte veche, cu slove chirilice, ...”¹³³, probabil Erminia lui Dionisie din Furna, tradusă de monahul Macarie de



Fig. 119. Réveil, gravură dupa *La famille de Tobie* de Rembrandt





Planșa XXIV / 1-3 Nicu Grigorescu, *Ingerul părăsind familia lui Tobie*, vechiul pridvor, biserica Sfinții Voievozi. Detalii





Planșa XXV / 1-2 Nicu Grigorescu, *Moise făcând să curgă apă din stâncă*, vechiul pridvor, biserica Sfinții Voievozi. Detalii



Fig. 120. Nicu Grigorescu, *Moise făcând să curgă apă din stâncă*, vechiul pridvor, perete est, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 121. Nicu Grigorescu, *Samuel anunțând pedeapsa preotului Eli și a fiilor săi*, vechiul pridvor, perete sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia







Fig. 122. Nicu Grigorescu, *Daniil în groapa cu lei, vechiul pridvor, perete nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia*

la Căldărușani, și nu avem de ce să nu-l credem, din moment ce regăsim indicațiile din Erminie în scene capitale precum *Nașterea* și *Învierea Domnului*. Totuși, asemenea altor pictori români de biserici, care asimilaseră stilurile occidentale, Grigorescu a recurs la copierea unor opere de notorietate din repertoriul artei Renașterii și a barocului, ca metodă de lucru, apelând în acest scop la gravuri și, poate la stampe, pe care le-a avut la îndemână. Am avansat ipoteza conform căreia „meșterul Nicu” ar fi intrat în posesia lucrării în patru volume *Musée religieux ou choix des plus beaux tableaux inspirés par l'Histoire Sainte aux peintres les plus célèbres*, publicată de gravorul francez Etienne Achille Réveil în 1836, încă din perioada în care fusese chemat la Mănăstirea Căldărușani și îl cunoscuse pe monahul-zugrav Evghenie Lazăr, și acesta adept al inspirației din pictura occidentală. La momentul potrivit, am arătat când ar fi folosit Grigorescu lucrarea lui Réveil: la Zamfira, pentru scena *Încoronarea cu spini*, adaptată după Van Dyck, iar la Agapia, în scenele *Nașterea Domnului* (*Adorația păstorilor*) adaptată după tabloul lui Poussin, *Punerea în mormânt*, copie a picturii lui Tizian, *Drumul Crucii*, după Rafael, și *Îngerul părăsind familia lui Tobie*, copie după Rembrandt. Dacă în primul caz de la Agapia pictorul urmează mai mult sau mai puțin liber modelul intermediar (gravura), în celelalte situații, Grigorescu realizează copii fidele. Se pare că el a folosit și modele pe care le-a cunoscut nemijlocit și ne referim în acest sens la



Fig. 122. Nicu Grigorescu, *Daniil în groapa cu lei*, vechiul pridvor, perete nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



1. Dumnezeu a făcui cerul și pământul, detaliu

2. Dumnezeu a despărțit lumina de întuneric, detaliu





Planşa XXVII / 1-2 Nicu Grigorescu, pictură în pridvor, biserica Sfinții Volevozi. Detalii



Fig. 123. Nicu Grigorescu, *Dumnezeu odihnindu-se în ziua a șaptea, pridvor, bolta spre sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia*



Fig. 124. Nicu Grigorescu, *Raiul, pridvor, perete est, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia*



Fig. 125. Nicu Grigorescu, *Doi îngeri, pridvor, bolta spre nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia*

scenele *Învierea Domnului* și *Învierea lui Lazăr*, pentru care s-ar fi putut documenta „la fața locului”, în biserica domnească de la Curtea Veche din București, după picturile lui Constantin Lecca și Mișu Popp. Copiase *Învierea Domnului* după aceeași sursă și la Zamfira, scena fiind aici mai apropiată de original, decât la Agapia, unde a trebuit să se adapteze suprafeței înguste și plane. A mai avut la îndemână, probabil, și stampe, așa cum lasă să se înțeleagă modul în care a fost transpusă la Agapia scena *Iisus și femeia cananeiancă*, după tabloul lui Drouais.

Desigur, copierea unor opere celebre, în cazul pe care îl discutăm, cel al picturii bisericești, este diferită de activitatea studenților de la Belle-Arte, care erau îndemnați, în acest fel, să-și cultive facultatea interpretării și ideile compoziționale și să-și dezvolte imaginația¹¹⁶. Însuși Grigorescu, ajuns la Paris, își va petrece mult timp în sălile muzeului Luvru, realizând copii după Rubens, Rembrandt sau Prud'hon¹¹⁷. Alegerea modelului, în acest caz, avea un important grad de subiectivitate, copistul alegându-și modelul conform temperamentului său artistic și necesităților pregătirii, în vreme ce pictorul de biserici căuta în



Fig. 125. Nicu Grigorescu, *Doi îngeri*, pridvor, bolta spre nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

scenale
putut de
Curtea V
și Mișu
la Zamf
Agapia,
A mai a
înțeleag
femeia ca

De
discutăr
studenți
să-și cu
să-și de
va petre
după Ru
în acest
alegând
necesita



Fig. 124. Nicu Grigorescu, *Raiul, pridvor, perete est, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia*



scenele *Învierii Domnului* și *Învierii lui Lazăr*, pentru care s-ar fi putut documenta „la fața locului”, în biserica domnească de la Curtea Veche din București, după picturile lui Constantin Lecca



Fig. 126. Decor cu însemne liturgice și alte ornamente, arcada dintre naos și pronaos, biserica Sfînții Voievozi, Mănăstirea Agapia

primul rând un model care să corespundă subiectului pe care trebuia să-l ilustreze. La aceasta adăugăm, în cazul picturii lui Grigorescu de la Agapia, problema accesului la original, viciat de intermediarul monocrom. Cu atât mai mare este meritul pictorului care a fost nevoit să completeze opera cu ajutorul propriei imaginații artistice și a talentului creator. De la reproducerea *Încoronării cu spini* de Van Dyck și până la copia impresionantului *Spasîmo di Sicilia* al lui Rafael și cea a *Îngerului părăsind familia lui Tobie*, pictat de Rembrandt, este un drum lung de încercări, schițe, probleme de perspectivă, *raccourci*, peisaj, clar-obscur, acord cromatic și alte „secrete” ale meșteșugului pe care „meșterul Nicu” le-a învățat „din mers”. Diferența este atât de mare între, pe de o parte, timida transpunere de la Zamfira, cu deficiențe de punere în pagină, și, pe de altă parte, desenul sigur, probând înțelegerea raporturilor spațiale în compoziție, și acordul cromatic, de altfel diferit de original, din *Drumul crucii* de la Agapia, ori reproducerea corectă a *raccourci*-ului în desenul îngerului planând deasupra casei lui Tobie, și mai ales în rezolvarea nuanțată a problemelor de ecleraj, specifice artei lui Rembrandt, încât este imposibil să nu admiri progresul înregistrat de artistul autodidact, în timp de numai doi-trei ani. Se poate spune, așadar, că dacă la început Grigorescu a folosit metoda copierii pentru a rezolva problemele compoziționale, a ajuns



Fig. 127. Sfînții arhangheli Mihail și Gavril, icoana hramului, secolul al XX-lea. Biserica Sfînții Voievozi, fațada de sud, Mănăstirea Agapia



Fig. 126. Decor cu însemne liturgice și alte ornamente, arcada dintre naos și pronaos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

în cele din urmă să-și caute modelele din dragoste și admirație pentru marii maeștri ai artei europene. Când a ajuns la Paris, Grigorescu era deja familiarizat cu activitatea de copist – în sensul plener al termenului – și își permitea să-și aleagă operele de urmat în funcție de maniera care îi era proprie¹¹⁸.

Pictorul a creat la Agapia și compoziții originale¹¹⁹ și amintim scenele *Binecuvântarea pruncilor*, probabil *Rugăciunea din grădină*, *Intrarea în Ierusalim*, *Iisus prezicând ruina Ierusalimului* și scenele veterotestamentare din pronaos, cu excepția *Îngerului părăsind familia lui Tobie*. Regăsim în aceste compoziții toate caracteristicile stilurilor occidentale, de la Renaștere până la secolul al XVIII-lea, aplicate cu un just simț artistic. Grigorescu nu evită aglomerările de personaje și, de la *Binecuvântarea pruncilor* până la *Intrarea în Ierusalim*, controlează din ce în ce mai bine mișcările și gesticulația lor în relație cu expresia figurilor, chiar dacă aceasta este mai afectată, în spiritul stilului neoclasic.

De altfel, *Intrarea în Ierusalim* este compoziția cea mai complexă, în care Grigorescu a folosit tot ce învățase/descoperise în anii anteriori: perspectiva liniară, cu punctul de fugă în fundal, în dreptul lui Iisus, care este centrul întregii compoziții; lumină dirijată asupra personajelor din prim-plan și retragerea figurilor din planul median în penumbră (experimentase cu succes acest tip de ecleraj, pe care îl descoperise în

pictura maeștrilor europeni ai veacului al XVII-lea, în *Închinarea păstorilor*, din conca absidei sudice); arhitecturi monumentale plasate în planuri secundare și decupate cu scopul de a potența spațiul virtual; plan median marcat de arhitecturi cu mai multe deschideri care dirijează privirea spre un peisaj cu forme variate de relief, unificat de legile perspectivei cromatice.

O mențiune specială merită scena *Plângerea prorocului Ieremia*, ingenios compusă în două planuri: cel principal, în care toate personajele sunt raportate la figura statuară a prorocului, și fundalul cu arhitecturile ruinate ale Ierusalimului, pierdute într-o ceață luminoasă. Am menționat această scenă pentru că, poate, mai mult decât în alte cazuri, Grigorescu descoperă, asemenea pictorilor din veacul al XVII-lea, proprietățile tactile ale materiei, fie ea piatră, metal șlefuit, pânză ori piele umană. Și pentru că am evocat din nou arta



Fig. 128. Nicu Grigorescu, *Samuel anunțând pe deapsa preotului Eli și a fiilor săi*. Detaliu: natură moartă cu vase de aramă



Fig. 129. Nicu Grigorescu, *Doi îngeri, pridvor*.
Detaliu înger



Fig. 130. Nicu Grigorescu, *Sfânta mucenică Varvara*.
Detaliu

apuseană din secolul al XVII-lea, ca sursă de inspirație în pictura lui Nicu Grigorescu, atragem atenția asupra unui detaliu din tabloul *Samuel anunțând pedeapsa preotului Eli și a fiilor săi*, de pe latura de sud a vechiului pridvor: în interiorul simplu, nedecorat, în spatele preotului Eli, se distinge, de sine stătătoare, o natură moartă cu vase de aramă [Fig. 128] – vasele rituale ale templului – compusă cu un bun simț artistic genuin: lumina dirijată spre cele două personaje se răsfrânge pe suprafața vaselor, într-un inspirat joc de reflexe metalice.

Plecând de la modele vii ? S-a afirmat că Grigorescu a pictat biserica Agapiei folosind ca modele oameni din preajma sa, călugărițe, țăranți din Filioara cu copiii lor, vizitatori ai mănăstirii. „De altfel, încă de pe atunci [din vremea pictării Agapiei – n.n.], el nu lucra decât având înaintea lui un model viu, care să-i dea figura și atitudinea cerută”¹²⁰. Nu avem nici un argument care să contrazică afirmația lui Vlahuță. Până la incendiul devastator din 1903, la stăreție se mai păstrau schițele lui Grigorescu în creion și în culori, mărturii ale procesului de creație care a precedat opera finită din biserică¹²¹. „Meșterul Nicu” își însușise metodele de lucru ale pictorului de „modă nouă”: își îmbogățește cultura vizuală cunoscând operele maștrilor consacrați ai artei universale, își alegea modele pe care le copia sau le interpreta, își pregătea compozițiile făcând



Fig. 129. Nicu Grigorescu, *Doi îngeri, pridvor*.
Detaliu inger



Fig. 130. Nicu Grigorescu, *Sfânta mucenică Vartara*.
Detaliu

apuseană din secolul al XVII-lea, ca sursă de inspirație în pictura lui Nicu Grigorescu,



Fig. 131. Nicu Grigorescu, *Sfânta mucenică Tecla*. Detaliu



Fig. 132. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim*. Detaliu



Fig. 133. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim*. Detaliu



Fig. 134. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim*. Detaliu

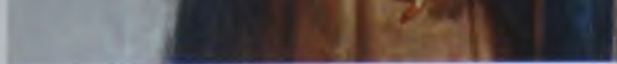


Fig. 131. Nicu Grigorescu, *Sfânta mucenică Tecla*. Detaliu

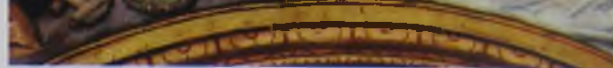


Fig. 132. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim*. Detaliu



Fig. 133. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim*. Detaliu



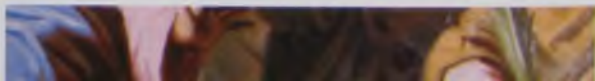
Fig. 134. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim*. Detaliu



Fig. 131. Nicu Grigorescu, *Sfânta mucenică Tecla*. Detaliu



Fig. 132. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim*. Detaliu



schite prealabile, așadar, de ce nu ar fi studiat mișcările, atitudinea și gesticulația personajelor sale ori raporturile lor cu spațiul compozițional folosind modele vii?

De fapt, problema nu este dacă Grigorescu a pictat având în față o călugăriță, un monah sau o țărană din sat cu copilul ei, ci dacă demersul său artistic viza o redare realistă a persoanei care poza, adevăratul scop al folosirii modelelor umane sau de altă natură. Și în cazul acesta răspunsul este mai nuanțat. La Agapia, Nicolae Grigorescu a atins cea mai bună formă a sa de pictor neoclasic, iar neoclasicismul promova tipuri ideale. Credem că indiferent dacă a folosit sau nu modele vii, pictorul a căutat să exprime o frumusețe idealizată, pe care o regăsim în cazul majorității persoanelor sfinte reprezentate. Această frumusețe – o marcă Grigorescu – înseamnă armonia și delicatețea trăsăturilor feței, suavitatea chipului, excluderea oricărei diformități, privirea extatică, pierdută într-un punct situat deasupra personajului – expresie a evlaviei acestuia, siluetele just proporționate [Fig. 129-135]. Caracterizarea este valabilă nu numai pentru personajele tinere, ci și pentru cele vârstnice [Fig. 136-138]. Nu este vorba, așadar, de portrete în sensul artei seculare moderne, ci de o tipologie subiectivă, influențată de personalitatea pictorului. Grigorescu tatonează valențele expresive ale desenului. Nu a reușit încă să surprindă corect profilul chipului, care este desenat cu stângăcie, având un aspect nefiresc [Fig. 133, 139]. În ansamblu, însă, ceea ce dă o notă caracteristică picturii lui Grigorescu de la Agapia este tocmai frumusețea, armonia și seninătatea figurilor care populează suprafețele pictate, calități pe care, într-o formă evoluată, le vom regăsi, ca un leit-motiv, în opera de maturitate a „maestrului picturii românești moderne”.

Peisajul – o permanență în creația grigoresciană. Revenim la ideea formulată de Radu Bogdan, referitor la prezența peisajului în opera grigoresciană, încă înainte de experiența „Barbizon”¹²². Demonstrează pictura Agapiei o preocupare specială a tânărului Grigorescu pentru peisaj? Acesta este prezent în numeroase compoziții narative ori în spatele figurilor în plină pagină, după cum situația o cere. În majoritatea cazurilor este vorba despre întinderi vaste cu orizont coborât, marcat de șir de munți, poteci serpuite, copaci răzleți – cel mai adesea palmieri – uneori cu cetăți sau grupuri de personaje risipite pe alocuri, totul învăluit într-o lumină verzui-albăstruie, caracteristică perspectivei aeriene [Fig. 77, 115, 140-142]. Realizate în spiritul picturii Renașterii, dar și a secolului al XVII-lea, aceste peisaje par ireale. Foarte rar intervine un element real, așa cum este cazul mănăstirii care se zărește între sfintele cuvioase Elisabeta și Paraschiva, imagine inspirată poate chiar de arhitectura Mănăstirii Agapia [Fig. 143]. Aceasta este viziunea neoclasică asupra peisajului, pe care Grigorescu o învățase poate de la Chladek, în orice caz din stampele pe care le putuse vedea.

Și totuși, la Agapia există o tentativă de reprezentare a unui peisaj „realist”, *avant la lettre* în creația lui Grigorescu: este vorba tocmai despre imaginea Edenului, din

pridvor, peisajul care ar fi trebuit să fie prin excelență idealizat. [Fig. 124] Compoziția are un aspect general de eboșă, creând impresia unei improvizații. Munții din fundal și vegetația din planul median se acordă cu peisajele pictate în biserică. În schimb, copacul din prim-plan stânga și panta ce coboară spre Adam și Eva sunt pictate în tușe largi care definesc forme, iar culorile – galben, verde și sepia – exprimă valori de luminozitate pe care le întâlnim în pictura lui Grigorescu abia după experiența franceză. Se știe că pictorul nu s-a întors la Agapia decât spre sfârșitul vieții sale, iar asupra picturii de aici, în afară de încercarea de repictare a ușii diaconești înfățișând pe Sfântul Dumitru, distrusă în incendiul din 1903, nu a mai revenit. Putem considera, așadar, că imaginea Raiului din pridvorul nou al Agapiei este primul peisaj „realist” din creația lui Grigorescu, exprimând potențialul său creator. Nu se poate vorbi încă de un „sentiment al naturii” în pictura sa – la care se referea Francisc Șirato¹²³ – ci, deocamdată, de un instinct artistic în stare să exprime acuitatea impresiilor resimțite de pictor în fața naturii.

Paternitatea picturii de la Agapia – o problemă reală ? Deși, după întregul discurs de mai înainte, pare superflu să mai punem această întrebare, ea nu este inutilă, căci trebuie lămurită indoiala indusă de unele opinii privind atribuirea doar parțială a picturii de la Agapia tânărului pictor Nicu Grigorescu. „Presupunerea că întreaga biserică Sfinții Voievozi a fost zugrăvită de Grigorescu singur trebuie înlăturată: deși pictura este lucrată în aceeași epocă, nu se vede o legătură de concepție și factură între diferitele părți.” – consideră Virgil Cioflec, care admite totuși, contrazicându-se, că „cel care a privegheat întreaga lucrare, dela sabia ridicată în aer a Arhanghelului dela intrare până la porumbul care se coboară în sbor deasupra altarului, este Grigorescu”¹²⁴. I.D. Ștefănescu, de altfel un admirator al operei lui Grigorescu de la Agapia, și-a susținut cu consecvență teza paternității parțiale a picturilor de aici, atribuită lui Nicolae Grigorescu, atât în 1938, în prefața la monografia lui Vlahuță, cât și în articolul aniversar din 1961, când a rezumat: „Picturile Agapiei nu sunt toate de aceeași mână și nici de aceeași putere”¹²⁵.

De-a lungul acestei prezentări am insistat asupra unor aspecte care caracterizează pictura de la Agapia: alegerea unor modele de prestanță din repertoriul artei Renașterii și barocului, adaptate ca proporții și acord cromatic în ansamblu, tipologia uniform idealizată a portretelor și a peisajelor, proporțiile echilibrate ale figurilor în cadre și măsura lor umană, la care adăugăm cromatica omogen luminoasă a tablourilor. Aceste însușiri, pe care le întâlnim peste tot în biserică Sfinții Voievozi, definesc un talent în formare, dar suficient de puternic pentru a-și impune maniera întregului ansamblu, iar autorul nu poate fi decât semnatarul contractului cu Mănăstirea Agapia, pictorul Nicu Grigorescu¹²⁶, cel care se angajase prin contract să picteze „cu mâna sa” atât tablourile din biserică, cât și icoanele din catapeteasmă. Astăzi, grație restaurării, omogenitatea stilistică nu mai este o chestiune discutabilă: Grigorescu a avut desigur



Fig. 135. Nicu Grigorescu, *Sfântul Eustatie Plachida*.
Detaliu



Fig. 137. Nicu Grigorescu, *Sfânta cuvioasă Olimpiada*.
Detaliu



Fig. 136. Nicu Grigorescu, *Sfânta cuvioasă Elisabeta*.
Detaliu



Fig. 138. Nicu Grigorescu, *Sfântul evanghelist Matei*



Fig. 135. Nicu Grigorescu, *Sfântul Eustatie Plachida*.
Detaliu



Fig. 137. Nicu Grigorescu, *Sfânta curviosa Olimpiada*.
Detaliu



Fig. 136. Nicu Grigorescu, *Sfânta cuvioasă Elisabeta*.
Detaliu



Fig. 138. Nicu Grigorescu, *Sfântul evanghelist Matei*



Fig. 139. Nicu Grigorescu, *Iisus și samarineanca la fântână*. Detaliu



Fig. 141. Nicu Grigorescu, *Sfintele mucenițe Varvara și Agapia*. Detaliu



Fig. 142. Nicu Grigorescu, *Drumul Crucii*. Detaliu



Fig. 140. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim*. Detaliu



Fig. 143. Nicu Grigorescu, *Sfintele curioase Elisabeta și Paraschiva*. Detaliu



Fig. 139. Nicu Grigorescu, *Iisus și samarineanca la fântână*.
Detaliu



Fig. 141. Nicu Grigorescu, *Sfintele mučenite Varvara și Agapia*. Detaliu



Fig. 142. Nicu Grigorescu, *Drumul Crucii*. Detaliu

ajutoare, pe zugravul decorator, în primul rând, și poate pe fratele său Ghiță¹² și pe Nicolae Letteriu¹³ din Târgu Neamț, dar prezența lor este foarte discretă. Nici măcar veșmintele și alte accesorii ale imaginii, care în evul mediu reveneau ajutoarelor meșterului principal, nu sunt pictate de altcineva decât de Grigorescu, după cum pledează calitatea modelajului drapajelor și redarea proprietății materialelor, știință care se deprinde în ani de studiu artistic, ori se surprinde intuitiv de un talent de excepție.

Catapeteasma

La punctul 2 al contractului cu Mănăstirea Agapia, Nicu Grigorescu se angaja să zugrăvească cu mâna sa icoanele din catapeteasmă, iar la punctul 5, preciza că acestea vor fi pictate „*tot pe icoanele cele vechi, după ce mai întâi se vor curăți cu totul de boala veche...*”. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi a Mănăstirii Agapia, însă, nu pare a fi prea vechi, așa cum ne-am fi închipuit, citind precizarea din contract. [Fig. 144] Construcția din lemn care susține registrele de icoane are o formă și o decorație corespunzătoare unui stil eclectic, dominant neoclasic. Arhitectura catapetesmei, modulată tridimensional prin avansarea corpului central și rabatarea flancurilor, este caracteristică unora dintre iconostasele moldovenești din ultima treime a secolului al XVIII-lea, și anume celor de proveniență/influență galițiană, cu o stilistică preponderent rococo (fostele iconostase de la Mănăstirea Burdujeni–Suceava și biserica de cimitir a Mănăstirii Sucevița, tâmpla Mănăstirii Sucevița). Acest tip de iconostas a fost perpetuat în Moldova, în prima jumătate a veacului al XIX-lea, un exemplu, în afară de Agapia, fiind tâmpla de la Mănăstirea Bistrița [Fig. 145]. Decorația de factură sobră, cu colonete canelate înfășurate în panglică și capitele compozite, mici pilaștri canelați, șir de denticuli, „eșarfă” prinsă în ghirlandă la icoana Mandyliionului, toate fiind ornamente aurite care imită aplicele de bronz, evidențiate pe fondul alb, este specifică stilului neoclasic. O amintire a barocului poate fi considerată decorația ușilor împărătești [Fig. 146], cu vrejuri de palmete și frunze de viță de vie, presărate cu boboci de trandafir, dar forma ovală alungită a icoanelor ne readuce în ambianța neoclasică. Acest iconostas nu putea fi, așadar, mai vechi de sfârșitul secolului al XVIII-lea sau începutul veacului următor. Ipoteza noastră se referă la un iconostas din prima treime a secolului al XIX-lea, din vremea stareței Elisaveta Costachi, realizat înainte sau după momentul Eteriei. Pictura nu putea fi prea deteriorată ca să impună o repictare, dar, probabil, stareța Tavefta Ursache a dorit ca pictura bisericii să fie omogenă stilistic în ansamblu.

Catapeteasma Agapiei este o piesă de mobilier religios sobră, inducând prin decorația sa neoclasică, în consonanță cu pictura murală, o aură de distincție. Programul ei iconografic, redus la registrele strict necesare ale unui iconostas din secolele XVIII–XIX, ar fi trebuit să rezume tematica picturii murale, așa cum se întâmpla în veacurile



Fig. 144. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

anterioare. Aceasta este ea însăși redusă drastic, după moda timpului, așa că relația iconostas – pictură murală este abia sugerată de cele câteva scene corespondente. Ușile împărătești¹²⁹, înfățișând pe volet-ul stâng *Buna Vestire*, ne introduc în simbolică iconostasului prin tema Întrupării Cuvântului lui Dumnezeu. Apariția icoanei *Învierea Domnului* (volet dreapta) pe ușile împărătești nu este familiară iconografiei acestora. Pe ușile diaconești¹³⁰, unde sunt de obicei reprezentați sfinți arhangheli, au fost pictați sfinții militari cei mai populari, Gheorghe¹³¹ și Dimitrie. Cele patru icoane împărătești, dintre care cele centrale înfățișează pe *Iisus Hristos* și pe *Maica Domnului cu Pruncul*, iar cele laterale pe *Sfântul Ioan Botezătorul*, *Înaintemergătorul*, și pe *Sfinții arhangheli Mihail*



Fig. 144. Iconostasul bisericii Sfinții Volevozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 145. Iconostasul bisericii Adormirea Maicii Domnului, Mănăstirea Bistrița, jud. Neamț, prima jumătate a secolului al XIX-lea

și Gavriil, ocrotitorii bisericii Mănăstirii Agapia (icoana de hram), sunt „coloanele” pe care se edifică lucrarea Mântuirii, reprezentată de friza icoanelor prăznicare – sintetizând istoria evanghelică –, de registrul celor 12 apostoli, dispuși de o parte și de alta a lui Iisus Hristos, care în tradiția medievală semnifică Marea Rugăciune, și de friza profeților, având în mijloc pe Sfânta Fecioară. Ansamblul astfel constituit este încununat de imaginea Jertfei supreme, *Răstignirea Domnului*, imagine compusă din crucea pe care este răstignit Mântuitorul și din moleniile înfățișând pe Maica Domnului și pe Sfântul Ioan Evanghelistul.

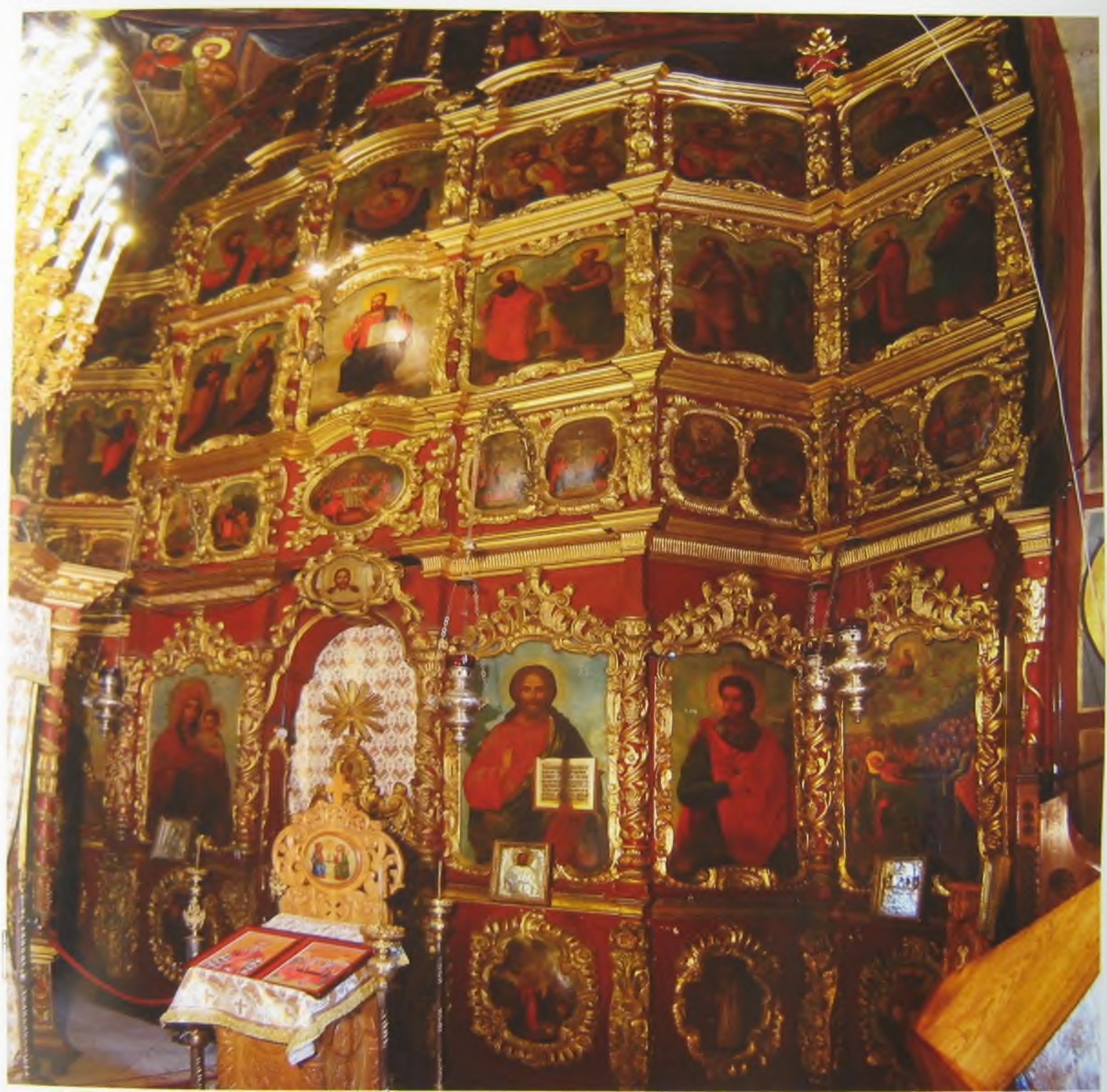




Fig. 146. Ușile împărătești, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 147. Eustatie Altini, *Maica Domnului cu Pruncul*, icoană împărătească, 1805. Iconostasul bisericii Sfânta Paraschiva, Arhiepiscopia Romanului și Bacăului



Fig. 148. Anonim, *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul*, poală de tâmplă. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

Tâmpla bisericii Sfinții Voievozi, astfel concepută și realizată, este, cel puțin din punct de vedere iconografic, partea cea mai tradiționalistă a picturii lui Grigorescu de la Agapia. Tradiția, și încă cea a iconostasului moldovenesc, este evidentă de asemenea în forma alungită a icoanelor și în ceea ce privește tipologia compozițiilor: astfel, Grigorescu nu a pictat figurile din icoanele împărătești și din registrul apostolilor în întregime (în picioare sau așezați) pentru că trebuia să rezolve problema înălțimii iconostasului de la Agapia¹³², ci continua o tradiție instaurată în Moldova din secolul al XVII-lea. Reprezentarea Mântuitorului și a Maicii Domnului



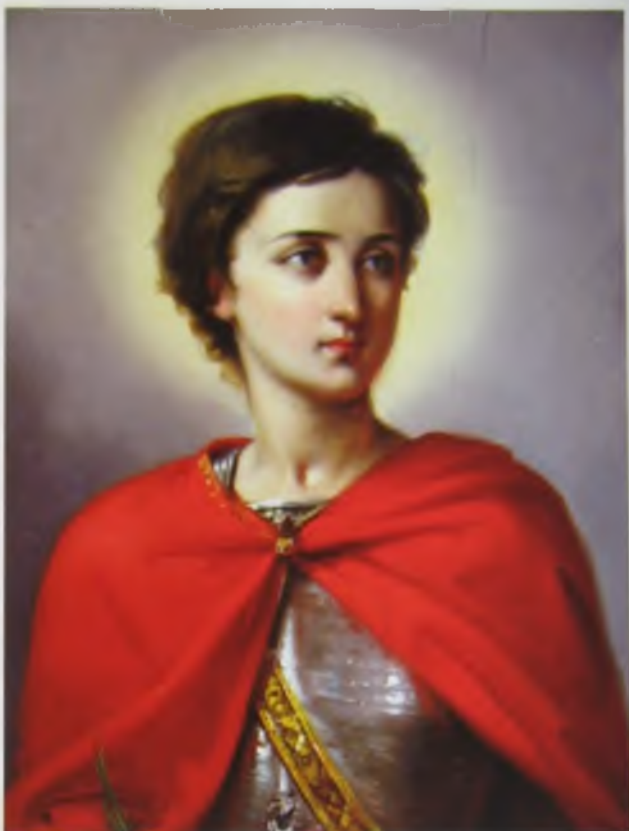
Fig. 146. Ușile împărătești, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 147. Eustatie Altini, *Maica Domnului cu Pruncul*, icoană împărătească, 1805. Iconostasul bisericii Sfânta Paraschiva, Arhiepiscopia Romanului și Bacăului



1. Învierea Domnului, ușa împărătească



2. Sfântul Gheorghe, ușa diaconească de nord



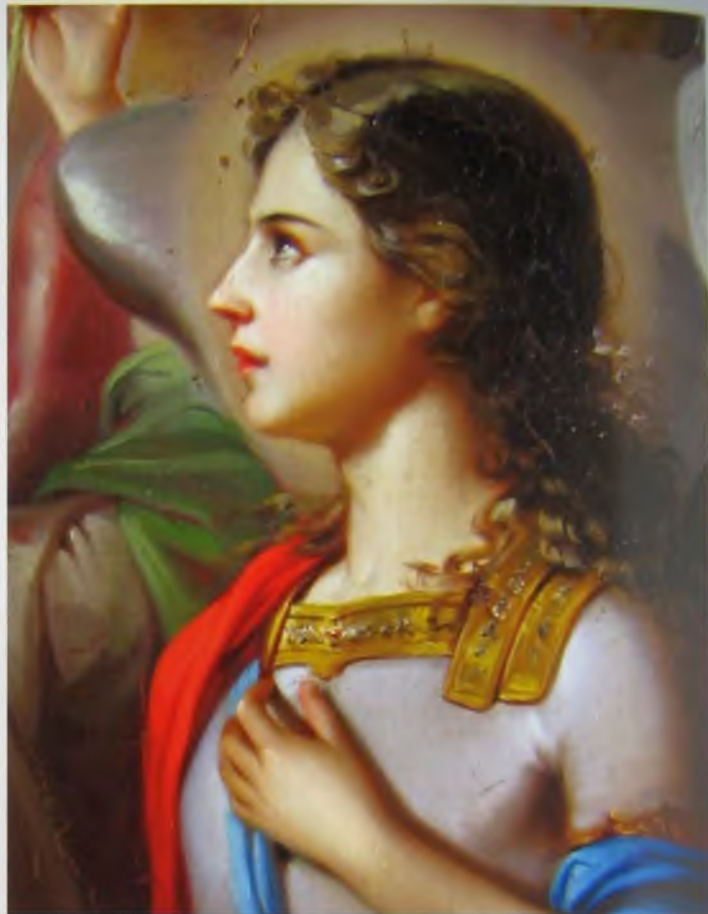
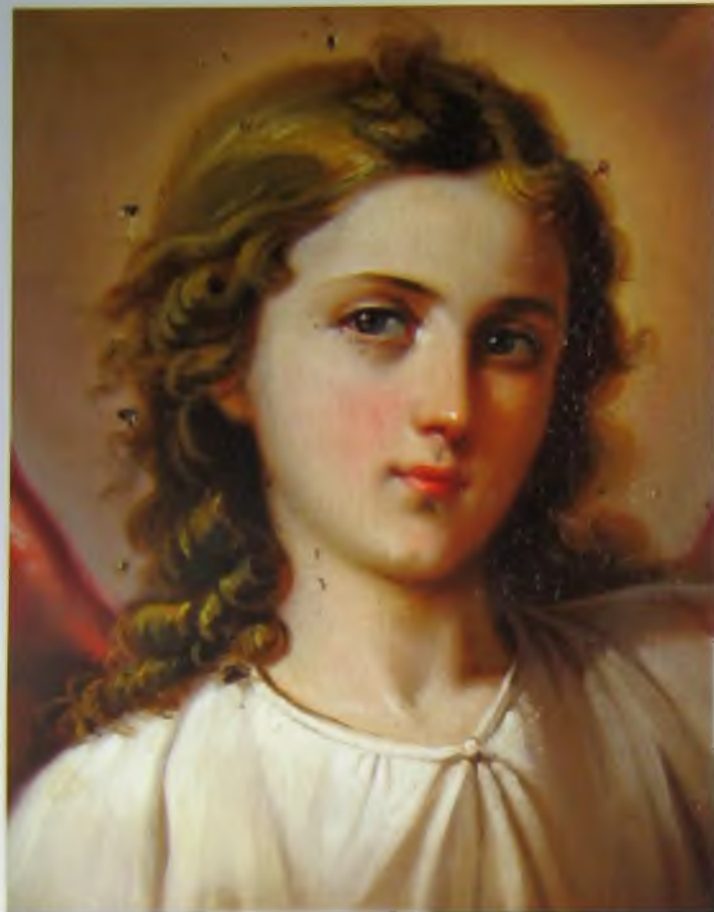
3. Registrele apostolilor și profeților



1. Învierea Domnului, ușa împărătească



2. Sfântul Gheorghe, ușa diaconească de nord



1-2. Sfinții arhangheli Mihail și Gavriil icoana de hram, detalii

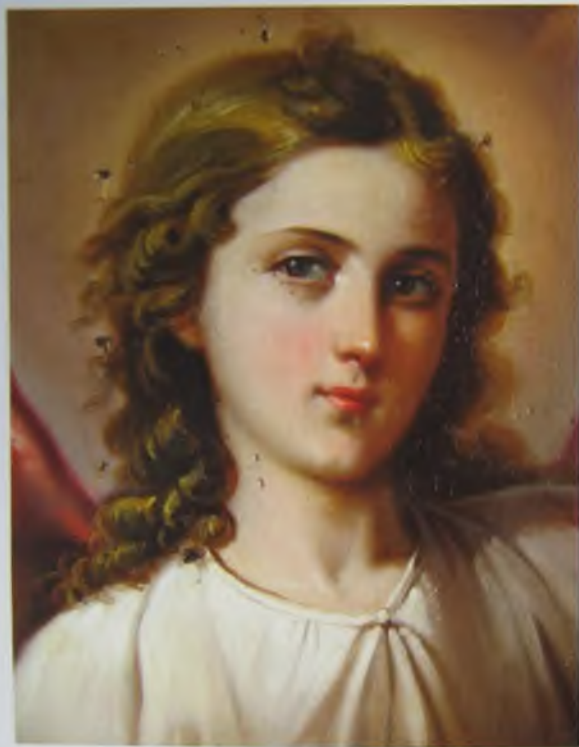


3. Sfințul Ioan Botezătorul,
icoana împărătească, detaliu



3. Sfântul Ioan Botezătorul
icoană împărătească

Planşa XXIX Nicu Grigorescu, tămpla bisericii Sfinții Voievozi



1-2. Sfinții arhangheli Mihail și Gavriil icoana de hram, detalii





Mașca XXX / 1-2. Nicolae Grigorescu, *Iisus Hristos*, icoană împărătească, tâmpla bisericii Sfinții Voievozi. Detalii





1. Iisus Hristos,
icoană din registrul
apostolilor, detaliu



2. Cina cea de Taină, detaliu



2. Cina cea de Taină, detaliu

Planșa XXXI Nicu Grigorescu, tâmpla bisericii Sfinții Voievozi



cu Pruncul așezăți, în icoanele împărătești, o regăsim la Pângărași (sfârșitul secolului al XVI-lea)¹³³ și la Conțești-Girov (inceputul secolului al XVII-lea) – ca să nu numim decât două exemple din ținutul Neamțului, unde picta Grigorescu –, iar exemplele se înmulțesc în veacul al XVIII-lea. În 1805, la Episcopia Romanului, primul pictor neoclasic de icoane, Eustatie Altini, promova aceeași tipologie tradițională [Fig. 147]. Apostolii sunt înfățișați în picioare, doi câte doi, adresând rugăciuni lui Iisus Judecător – icoana centrală –, încă din vremea lui Petru Rareș (Humor, Valeni-Piatra Neamț). Este posibil ca Grigorescu să se fi „documentat” în zonă, ori să fi urmat modelele anterioare de pe icoanele catapetesmei Agapiei, pe care le-a cunoscut înainte de a le curăța de „botala veche”.

Cu excepția ușii diaconești de sud, care a ars în incendiul din 1903 și a fost înlocuită¹³⁴, a medalioanelor de la poalele icoanelor împărătești¹³⁵ [Fig. 148], pictate probabil de unul din ajutoarele meșterului principal, și a icoanei *Mandylionului* [Fig. 164], celelalte icoane sunt realizate de Nicu Grigorescu, conform angajamentului din contract. Semnătura sa se află pe trei dintre icoanele împărătești: „N. Grigorescu” – pe icoana lui Iisus și „Nicu” – pe icoana Maicii Domnului și pe cea de hram. [Fig. 151, 154] Nu mai întâlnim termenul „zugrav”, în sensul acesta legătura cu tradiția se rupe, căci Grigorescu se consideră deja un artist modern, conștient de statutul său profesional.

Icoanele împărătești, mai mult decât orice a pictat „meșterul Nicu” înainte de Agapia și la Agapia, sunt „opere de artă”, în sensul în care este receptată pictura religioasă din vremea Renașterii, în Apus. Acestea nici nu mai sunt concepute ca prototipuri iconice, ci introduc elemente vizuale din ambianța mundană: poziții, atitudini, vectori de mișcare. Niciodată, într-o icoană tradițională, persoana sacră, căreia i se cuvine adorație/venerație, nu a fost reprezentată din profil, așa cum l-a înfățișat Grigorescu pe Sfântul arhanghel Mihail din icoana de hram [Fig. 153]. Poziția din semiprofil a lui Iisus, schițând gestul de binecuvântare, și ingerul de la picioarele sale, care indică textul înscris în Evanghelie, ținând picioarele încrucișate, înduc o impresie relaxantă, de scenă de gen [Fig. 152]. Poate cea mai apropiată de sensul icoanei, fără a depăși însă statutul de tablou religios, este imaginea Sfântului Ioan Botezătorul, o reprezentare frontală din care nu lipsește des întâlnita privire extatică [Fig. 149].

Dar cea mai evidentă înrudire cu mentalitatea artistică a Renașterii o distingem în icoana *Maica Domnului cu Pruncul*, [Fig. 150] în care Sfânta Fecioară nu este nici „Îndrumătoarea” (Hodighitria), nici „Cea care aduce victoria” (Nikopoia), nici „Cea mai presus de ceruri” (Platytera), ci o tânără mamă, puțin timidă, cu o privire tristă și îngrijorată, nicidecum „rece și convențională”¹³⁶, iar Pruncul Iisus – un copil obișnuit, dar de o frumusețe îngerească, liniștit și ocrotit [Fig. 155]. Într-adevăr, Grigorescu nu putea să picteze această imagine decât după model: numai având în față o mamă cu un copil în brațe putea să surprindă relația afectivă dintre ei. Măiestria lui Grigorescu



Fig. 149. Nicu Grigorescu, *Sfântul Ioan Botezătorul*, icoană împărătească. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 150. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, icoană împărătească. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 151. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, icoană împărătească. Semnătura pictorului

a atins cel mai înalt nivel din creația sa de până acum: el controlează ca un adevărat profesionist materia picturală, sugerând consistența carnației ori mimând moliciunea drapajelor și umbra lăsată de cute. Acest gen de măiestrie, a cărei cotă era mult apreciată în epocă, este marca artei academiste¹⁰⁷, pe care, după Agapia, Grigorescu o va părăsi pentru totdeauna. În sfârșit, portrete idealizate și minuțios executate sunt și cele ale Sfântului Ioan Botezătorul și ale sfinților arhangheli din icoana de



Fig. 149. Nicu Grigorescu, *Sfântul Ioan Botezătorul*, icoană împărătească. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 150. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, icoană împărătească. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 152. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos*, icoană împărătească. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 153. Nicu Grigorescu, *Sfinții arhangheli Mihail și Gavriil*, icoana împărătească de hram. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

hram – pentru care tradiția orală spune că „au pozat două fete, rude, știute de maici”¹³⁸. În mod deosebit, în cazul sfinților arhangheli, transpare poza modelului în atelier, din atitudinea convențională a arhanghelului Gavriil, ridicând mâna cu floarea de crin, și cea ușor retorică a arhistrategului Mihail, cu sabia de foc în mâna dreaptă, surprins într-un *contrapposto* proiectat în semi-profil.

Icoanele împărătești ar fi trebuit să fie pictate pe tablă de aramă, conform contractului. Ele sunt,



Fig. 154. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos*, icoană împărătească. Semnătura pictorului



Fig. 133. Nicu Grigorescu, *Sfinții arhangheli Mihail și Gavriil*, icoana împărătească de hram, Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi.



Fig. 152. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos*, icoană



Fig. 155. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, icoană împărătească. Detaliu

însă, pictate pe pânză aplicată pe suportul de lemn¹³⁹. În 1876, stareța Tavefta Ursache a încurajat îmbrăcarea lor în ferecături de argint, care acoperă în cea mai mare parte frumoasa pictură a lui Grigorescu¹⁴⁰.

Cele 12 icoane prăznicare, în formă de medalioane cvadrilobate¹⁴¹ decorate cu frunze de acant, se desfășoară în friză, două câte două, aplicate pe fiecare panou corespunzător icoanelor împărătești și ușilor diaconești. Ordinea iconografică respectă cronologia faptelor din Evanghelii până la un moment dat, când, din motive probabil tehnice, se produce o inversare a icoanelor în discursul firesc: *Nașterea Maicii Domnului*, *Intrarea Maicii Domnului în Biserică*, *Buna Vestire*, *Nașterea Domnului*, *Întâmpinarea Domnului*, *Botezul*; *Învierea*, *Înălțarea Domnului*, urmează două icoane dislocate din ordinea propusă la început, *Schimbarea la Față* și *Intrarea în Ierusalim*, care trebuiau să preceadă *Învierea*, în sfârșit, *Pogorârea*



Fig. 156. Nicu Grigorescu, *Intrarea Maicii Domnului în Biserică*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Stînții Volevozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 157. Nicu Grigorescu, *Învierea Domnului*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Stînții Volevozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 156. Nicu Grigorescu, *Intrarea Maicii Domnului în Biserică*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 157. Nicu Grigorescu, *Învierea Domnului*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 155. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*,
îcoană împărătească. Detaliu



Fig. 158. Nicu Grigorescu, *Înălțarea Domnului*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 159. Nicu Grigorescu, *Întâmpinarea Domnului*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

Sfântului Duh și *Adormirea Maicii Domnului*. În axul catapetesmei se află *Mandylionul*, iar deasupra sa, ieșind din friza prăznicarelor, icoana *Cina cea de Taină*.

Pe suprafața sensibil mai mică decât cea a prăznicarelor de la Zamfira, Grigorescu a fost nevoit să simplifice compozițiile. Acestea amintesc uneori de propriile realizări de la Zamfira – ceea ce ar fi lesne de înțeles, dacă, așa cum presupunem, au fost pictate primele, în 1858, înaintea ansamblului mural –, ca în cazul icoanelor *Intrarea Maicii Domnului în Biserică*, *Învieerea* și *Înălțarea Domnului*. [Fig. 156–158] Calitatea miniaturizării și spiritul barocizant al detaliilor de arhitectură readuc în memorie performanța artistică a lui Grigorescu din icoana *Sfântului Spiridon cu scene din viață* de la biserica Sfântul Alexe din București (*Intrarea Maicii Domnului în Biserică*, *Întâmpinarea Domnului*, *Pogorârea Sfântului Duh*) [Fig. 156, 159, 160]). Pictorul dovedește că stăpânește arta dirijării



Fig. 160. Nicu Grigorescu, *Pogorârea Sfântului Duh*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 158. Nicu Grigorescu, *Înălțarea Domnului*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 159. Nicu Grigorescu, *Întâmpinarea Domnului*, icoană prăznicară, Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 160. Nicu Grigorescu, *Pogorârea Sfântului Duh*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 161. Nicu Grigorescu, *Schimbarea la Față și Intrarea în Ierusalim*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 162. Nicu Grigorescu, *Nașterea Domnului*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

luminii în compoziție, pe care a învățat-o de la maestrul din veacul al XVII-lea, diferențind cu înțelegere figurile în contre-jour de cele în plină lumină (*Nașterea*, *Întâmpinarea Domnului*, *Învierea*, *Intrarea în Ierusalim*, *Adormirea Maicii Domnului* [Fig. 162, 159, 157, 161, 163]). Fără a înregistra o evoluție sensibilă față de Zamfira, prăznicarele de la Agapia au consolidat câștigul profesional al tânărului Nicu Grigorescu în modul de expresie neoclasic.

Dacă, în ceea ce privește icoana *Mandylionului* ne îndoiim a fi opera lui Grigorescu¹⁴² – ea pare mai familiară picturii academiste ruse din a doua jumătate a secolului al XIX-lea [Fig. 164] –, suntem de acord că icoana *Cina cea de Taină* [Fig. 165] pleacă de la modelul *Cinei* lui Leonardo da Vinci¹⁴³, care i-ar fi fost accesibil în albumul *Musée religieux*¹⁴⁴ [Fig. 166]. Grigorescu nu copiază întocmai pictura lui Leonardo, pentru că lățimea icoanei nu îi



Fig. 162. Nicu Grigorescu, *Nașterea Domnului*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 161. Nicu Grigorescu, *Schimbarea la Față și Intrarea în Ierusalim*.
Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

luminii în compoziție, pe care a învățat-o de la



Fig. 161. Nicu Grigorescu, *Schimbarea la Față și Intrarea în Ierusalim*.
Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

luminii în compoziție, pe care a învățat-o de la



1. Nașterea Maicii Domnului



2. Buna Vestire



3. Botezul Domnului



1. Nașterea Maicii Domnului



2. Buna Vestire



3. Botezul Domnului



2. Buna Vestire



1. Nașterea Maicii Domnului



3. Botezu

Planșa XXXII Nicu Grigorescu, icoane prăznicare, tâmpla bisericii Sfinții Voievozi



Fig. 163. Nicu Grigorescu, *Adornirea Maicii Domnului*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 164. Anonim, *Mandylion*, pictură rusească ?, a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

permite cuprinderea, de aceeași latură, a tuturor apostolilor, ci mută pe doi dintre aceștia - dintre care cel din stânga este Iuda, cu punga de arginți - pe latura opusă a mesei; nici poziția Sfântului Ioan nu corespunde modelului. Gesticulația apostolilor, expresiile variate ale chipurilor, efectul de clar-obscur pe care îl produce lumina slabă a lumânărilor din fundal creează o ambianță teatrală.

În registrul apostolilor, aceștia sunt grupați doi câte doi pe câte un panou¹⁴⁵. Inscripțiile lipsesc¹⁴⁶ și numai câțiva pot fi identificați, datorită unor atribute: Sfântul Petru cu cheile, Sfântul Pavel cu sabia, Sfântul evanghelist Matei, bătrân, cu carte și pană de scris în mână, împreună cu Sfântul Pavel, [Fig. 167] Sfântul evanghelist Ioan, tânăr, imberb, cu carte în mână, alături de Sfântul Petru [Fig. 168]; mai poate fi presupusă identitatea sfinților evangheliști Marcu și Luca, datorită cărților și a penei de scris [Fig. 169-170], precum și a apostolilor tineri din extremități, Toma și Filip [Fig. 171-172].

Semnificația originală a grupului de icoane din acest registru este mult diminuată de varietatea atitudinilor și gesturilor prin care pictorul a considerat că „dă viață” sfinților apostoli. Fiind o rugăciune a ucenicilor lui Iisus, adresată Judecătorului în instanța divină, pentru iertarea păcatelor omenirii, poziția firească a apostolilor ar fi fost aceea de smerită solicitare, caracterizată vizual, de la un personaj la altul, prin similitudine, iar în ansamblu prin simetrie. Toate registrele *Marca Deisis* din evul mediu și până în pragul secolului al XIX-lea exprimă acest mesaj eshatologic. Dar, ca și în cazul reprezentării sfinților ierarhi, Părinți ai Bisericii, din altar, Grigorescu ignoră - desigur, involuntar - semnificația teologică a imaginii, furat de efectul artistic pe care formația sa neoclasică îl



Fig. 164. Anonim, *Mandylion*, pictură rusească ?, a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 163. Nicu Grigorescu, *Adormirea Maicii Domnului*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 165. Nicu Grigorescu, *Cîna cea de Taină*. Iconostasul bisericii Sfinții Vorevozi, Mănăstirea Agapia

înduce. În acest sens, execuția lui Grigorescu este minuțioasă și expresivă pe toate palierele artei la care aspiră. O mențiune trebuie să mai facem referitor la icoana lui Iisus Judecător¹⁴⁷ [Fig. 173], care readuce în memorie lucrarea omonimă din 1854, de la Căldărușani [Fig. 27]. Deși fizionomia și poziția lui Iisus sunt similare în cele două icoane, evoluția artei lui Grigorescu se distinge din modul de redare a drapajelor: în lucrarea de la Căldărușani, „meșterul Nicu” folosea, asemenea zugravilor-monahi de la această mănăstire, artifiiciul luminilor aurii, în timp ce, în icoana de la Agapia, pictorul stăpânește cu ușurință modelul materiei picturale, astfel încât acesta să sugereze moliciumea drapajelor și calitatea țesăturii.

Pe culmea catapetesmei sunt fixate șase icoane care îi înfățișează bust pe prorocii Daniil, Moise, David, Solomon, Aaron și Iezechiil [Fig. 174–179]; acestea au formă de medalioane circulare sau



Fig. 166. *Réveil*, gravură după *Cîna cea de Taină* de Leonardo da Vinci



Fig. 165. Nicu Grigorescu, *Cina cea de Taină*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi. Mănăstirea Agapia



1. Sfântul apostol Petru



2. Sfânt apostol Toma?



3. Sfântul apostol Pavel



4. Sfântul apostol Andrei?

Plasa XXXIII Nicu Grigorescu, icoane din registrul Marea Dersis al iconostasului bisericii Sfînți Voievozi. Detalii



3. Sfântul apostol Pavel

Planşa XXXIII Nicu Grigorescu, icoane din registrul Mare



1. Sfântul apostol Petru



Fig. 167. Nicu Grigorescu, *Sfântul apostol Pavel și Sfântul evanghelist Matei*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 168. Nicu Grigorescu, *Sfântul apostol Petru și Sfântul evanghelist Ioan*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 169. Nicu Grigorescu, *Sfântul evanghelist Marcu ? și sfânt apostol neidentificat*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 170. Nicu Grigorescu, *Sfânt apostol neidentificat și Sfântul evanghelist Luca 2*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 167. Nicu Grigorescu, *Sfântul apostol Pavel și Sfântul evanghelist Matei*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 168. Nicu Grigorescu, *Sfântul apostol Petru și Sfântul evanghelist Ioan*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 169. Nicu Grigorescu, *Sfântul evanghelist Marcu ? și sfânt apostol neidentificat*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 170. Nicu Grigorescu, *Sfânt apostol neidentificat și Sfântul evanghelist Luca ?* Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 171. Nicu Grigorescu, *Sfântul apostol Toma ? și Sfântul apostol Andrei ?* Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi. Mănăstirea Agapia



Fig. 172. Nicu Grigorescu, *Sfânt apostol neidentificat și Sfântul apostol Filip ?* Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi. Mănăstirea Agapia

ovale, înconjurată de ornamente vegetale sculptate ajur¹⁴⁸. Două icoane ne atrag mai cu seamă atenția: *Moise și Daniil*. În primul caz, avem de-a face cu un adevărat portret, care, prin vigoarea trăsăturilor și expresia dominatoare, puse în valoare de iscusita tratare a zonelor de lumină și umbră, ne amintește de monumentală sculptură a lui Michelangelo din biserica San Pietro in Vincoli din Roma, deși nu am putea proba modul în care Grigorescu ar fi cunoscut această operă. În ceea ce privește imaginea *Prorocului Daniil* [Pl. XXXV], s-a emis ipoteza conform căreia aceasta ar constitui un autoportret al lui Grigorescu¹⁴⁹, ipoteză privită cu neîncredere de unii exegeți ai lucrării de la Agapia¹⁵⁰. Chipul Sfântului Daniil se aseamănă totuși frapant cu autoportretul lui Grigorescu din 1857, aflat azi la Muzeul Național de Artă din București¹⁵¹, și cum respingem propunerea ca icoana să fi fost pictată de un colaborator al pictorului, nu ne rămâne decât să acceptăm ideea că voluntar sau involuntar Grigorescu a mai lăsat un semn al calității sale de autor al picturii din biserica Sfinții Voievozi.

În axa tâmplii, în rând cu prorocii, se află icoana *Maicii Domnului rugătoare*¹⁵² [Fig. 180], alăturare justificată de profețiile din Vechiul Testament, care prefigurau nașterea lui Mesia din Preacurata Fecioară. Imaginea amintește de tipul iconografic *Vlahernitissa*, datorită poziției de orantă a Maicii Domnului, susținută de subrațe de



Fig. 171. Nicu Grigorescu, *Sfântul apostol Toma ? și Sfântul apostol Andrei ?* Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 172. Nicu Grigorescu, *Sfânt apostol neidentificat și Sfântul apostol Filip ?* Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

ovale, înconjurare de ornamente vegetale sculptate ajur¹⁴⁸. Două icoane ne atrag mai cu seamă atenția: *Moise* și *Daniil*. În primul caz, avem de-a face cu un adevărat portret, care, prin vigoarea trăsăturilor și expresia dominatoare, pune în valoare de iscusita



Fig. 173. Nicu Grigorescu, *Iisus Judecător, registrul apostolilor*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 180. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului înaltă*, Iconostasul bisericii Sfinții Volevozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 174-179. Nicu Grigorescu, *Sfântul proroc Daniil*, *Sfântul proroc Moise*, *Sfântul proroc David*, *Sfântul proroc Solomon*, *Sfântul proroc Aaron*, *Sfântul proroc Izechiel*, Iconostasul bisericii Sfinții Volevozi, Mănăstirea Agapia



Fig. 174-179. Nicu Grigorescu, *Sfântul proroc Danil*, *Sfântul proroc Moise*, *Sfântul proroc David*, *Sfântul proroc Solomon*, *Sfântul proroc Aaron*, *Sfântul proroc Iezechiil*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia







Fig. 180. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului orantă*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia



Planșa XXXIV Nicu Grigorescu, *Maica Domnului orantă*, icoană din tâmpla Bisericii Sfinții Voievozi. Detaliu



Planşa XXXV Nicu Grigorescu, Sf. proroc Daniil, icoană din tâmpla bisericii Sfinţii Voievozi. Detaliu



Fig. 181. Nicu Grigorescu, crucea Răstignirii și moleniile. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

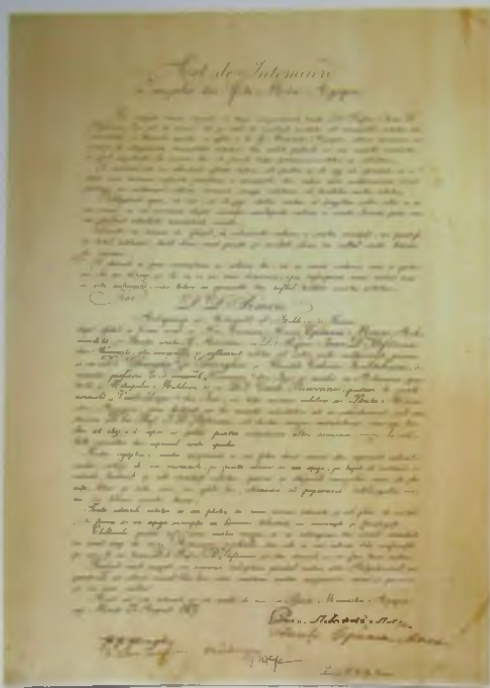


Fig. 182. Actul de întemeiere a muzeului Mănăstirii Agapia, din 1927. Muzeul Mănăstirii Agapia

doi ingeri, poziție de altfel ușor ambiguă, căci ea evocă totodată iconografia catolică a înălțării la cer în trup a Sfintei Fecioare¹⁵³.

În sfârșit, crucea Răstignirii Domnului și cele două molenii care o flanchează, înfățișând în semifigură pe Maica Domnului și pe Sfântul Ioan Evanghelistul, încununează catapeteasma, dar, din cauza spațiului îngust care le-a fost rezervat au dimensiuni reduse, ceea ce le face să se piardă în ansamblu. [Fig. 181] De altfel nici Grigorescu nu le-a mai acordat importanța potrivită, astfel încât Iisus pe cruce pare lucrat rudimentar; mai reușite apar, totuși, reprezentările celor patru evangheliști din extremitățile trilobate ale brațelor crucii, a Sfintei Fecioare și a Sfântului Ioan, copleșiți de durere.

Alte icoane și tablouri ale lui Nicolae Grigorescu de la Agapia

Muzeul Mănăstirii Agapia este „cel dintâi muzeu mănăstiresc”, după cum precizează



Fig. 183. Muzeul Mănăstirii Agapia. Sala Grigorescu

„Actul de întemeiere” al acestuia, din 23 august 1927. [Fig. 182] Organizat din inițiativa lui I.D. Ștefănescu și a stareței mănăstirii, Epraxia Macri, cu binecuvântarea mitropolitului din acea vreme, Pimen, muzeul, hărăzit „să oprească, cu o clipă mai devreme, nefericita părăduire a rămășițelor din vechea artă moldovenească”, a fost amenajat în două camere din clădirea arhondaricului. Încă de la început, în muzeul Mănăstirii Agapia au fost expuse icoane și alte lucrări de pictură și grafică, semnate sau care pot fi atribuite lui Grigorescu, datând atât din perioada pictării bisericii, cât și din vremea vizitelor sale la mănăstire, în ultimii ani ai veacului al XIX-lea și la începutul secolului următor.

Maica Domnului cu Pruncul este icoana despre care tradiția susține că ar fi constituit proba dată de Nicu Grigorescu pentru obținerea contractului de pictare a bisericii Mănăstirii Agapia¹⁵⁴ [Fig. 54 și 184]. Sfânta Fecioară pare așezată pe nori ca pe un



Fig. 184. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, 1858. Detaliu



Fig. 185. Câmpina, casa lui Nicolae Grigorescu. Interior cu o variantă a icoanei *Maica Domnului cu Pruncul*, fotografie de la începutul secolului al XX-lea



Fig. 186. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos*, 1860-1861 ? Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 187. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, 1860-1861 ? Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 188. Gravura „La Madonna di S. Sisto di Raffaello”, Biblioteca Mănăstirii Agapia

tron, susține Pruncul pe genunchiul drept și-și odihnește mâna dreaptă pe globul care simbolizează Pământul. Înconjurată de cherubini și asistată de doi îngeri, dintre care cel din stânga susține globul, ar sugera iconografia Platyterei iar imaginea ar fi putut constitui proba pentru pictura din conca altarului, pe care, ulterior, Grigorescu a dezvoltat-o. În orice caz, pictorul a mai realizat cel puțin o variantă a acestei teme, pe care o avea expusă în casa sa de la Câmpina, până în pragul morții⁵⁵ [Fig. 185]. Dacă această lucrare precede pictura de la Agapia, așa cum se presupune, atunci Nicu Grigorescu făcuse un important progres față de Zamfira: știa deja să creeze impresia de profunzime a spațiului prin raporturile stabilite între personaje, să modeleze drapajele, debarasându-se de blicuri și lumini aurii, să îmbrace



Fig. 186. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos*, 1860–1861 ?
Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 187. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*,
1860–1861 ? Muzeul Mănăstirii Agapia



tron, susține Pruncul pe genunchiul drept și-și



Plasa XXXVI Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, Muzeul Mănăstirii Agapia. Detaliu



Planșa XXXVII / 1-3 Nicu Grigorescu, *Isus pe dealul Golgoiei*,
Muzeul Mănăstirii Agapia. Detalii



Planşa XXXVII / 1-3 Nicu Grigorescu, *Iisus pe dealul Golgotei*,
Muzeul Mănăstirii Agapia. Detalii





Plaiușă XXXVII / 1-3 Nicu Grigorescu, *Isus pe dealul Golgotha*,
Muzeul Mănăstirii Agapia. Detalii

unele forme în lumină și să estompeze altele în penumbră, descoperise tehnica *sfumato*, folosită aici mai cu seamă în reprezentarea mulțimii de îngeri și cherubini topiți în lumina aurie degajată de aureolele-halouri ale Maicii Domnului și Pruncului. Într-adevăr, prin această lucrare, Nicu Grigorescu demonstrase că era apt să înceapă pictura Agapiei.

Alte două icoane-tablouri de mari dimensiuni sunt *Iisus Hristos și Maica Domnului cu Pruncul*¹⁸⁶ [Fig. 186–187]. Presupunem că sunt aceleași icoane pe care le găsisse I.D. Ștefănescu în 1920 în pronaos¹⁸⁷, unde fuseseră probabil așezate inițial pentru necesitățile diferitelor slujbe și pentru proscineză. Sunt icoane-pereche, înfățișând în întregime, deasupra norilor, pe Iisus – în ipostaza de Pantocrator, cu globul în mână – și pe Maica Domnului cu Pruncul în brațe. I.D. Ștefănescu observase cu justețe că silueta lui Iisus era neobișnuit de scundă, raportat cel puțin la ceea ce pictase Grigorescu până atunci¹⁸⁸. Poziția în *contrapposto* a Maicii Domnului, precum și cea a Pruncului, care atinge cu capul obrazul Fecioarei, au fost inspirate de pictura celebră a lui Rafael Sanzio, *Madona sixtină*, Grigorescu inversând doar imaginea în oglindă. Reproducerea în gravură a acestei opere a lui Rafael i-ar fi fost accesibilă lui Grigorescu atât din albumul *Musée religieux*¹⁸⁹, cât și din stampa aflată și azi în colecția Mănăstirii Agapia, imprimată de Thomas Kammerer și G. Bodmer [Fig. 188]. Amândouă picturile dau măsura măiestriei tânărului Grigorescu, a cărui dezinvoltură în interpretarea modelului ne face să credem că icoanele amintite au fost realizate spre sfârșitul șederii la Agapia.



Fig. 189. Nicu Grigorescu, *Iisus pe Dealul Golgoitei*, 1858 ? Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 190. Gravură „*Iisus pe Dealul Golgoitei*”. Biblioteca Mănăstirii Agapia



Fig. 189. Nicu Grigorescu, *Iisus pe Dealul Golgotei*, 1858 ?
Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 191. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Daniil și Ieremia*. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 192. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Ilie și Zaharia*. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 193. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Moise și David*. Muzeul Mănăstirii Agapia

*Iisus pe Dealul Golgotei*¹⁶⁰ [Fig. 189] poate fi considerată, credem, o probă pentru scena Calvarului din biserica Sfinții Voievozi, pentru care, în final, a fost pictată copia după Rafael, *Spasimo di Sicilia*. Și aceasta este o copie interpretată – inversarea imaginii stânga–dreapta, eliminarea unor personaje – după o gravură al cărei autor ne este necunoscut, tipărită în Viena, de editura A. Planck&Sohn, probabil în secolul al XIX-lea, gravură păstrată în biblioteca Mănăstirii Agapia [Fig. 190]. Lucrarea a ajuns în posesia familiei Miclescu, poate prin intermediul monahiei Agafia¹⁶¹, iar unul dintre urmași a donat-o bisericii Sfântul Ioan din Vaslui¹⁶², care, cu câteva decenii în urmă, a trimis-o Mănăstirii Agapia spre păstrare¹⁶³. Scena, în centrul căreia se află Iisus, calm și grav în fața teribilei încercări, este populată de numeroase personaje, dintre care se disting Sfânta Fecioară în brațele Mariei Magdalena, Sfântul Ioan, ucenicul iubit de Iisus, Simon din Cirene, la stânga lui Iisus, și Pilat călare, spre fundal, însoțit de soldați. În ciuda relativei aglomerări din compoziție, scena nu însușește același dramatism ca pictura lui Rafael și poate de aceea nu a fost preferată pentru decorul bisericii. Execuția lui Grigorescu este însă admirabilă, impresionând prin contrastul dintre tratarea minuțioasă a figurilor din prim-plan și desenul voit imprecis, dar sugestiv, și tendința monocromă în reprezentarea masei de oameni din fundal ori a arhitecturilor în *grisaille* din planul îndepărtat. Capacitatea tânărului pictor neoclasic de a da viață compozițiilor sale este de netăgăduit și cu totul promițătoare.

Șase icoane cu proroci, provenind probabil din tâmpla bisericii Sfântul Ioan Bogoslov din cimitirul Mănăstirii Agapia, nesemnate, pot fi atribuite, în opinia noastră, lui Nicu Grigorescu și au fost realizate în perioada șederii pictorului la Mănăstirea Agapia. Acest iconostas este o piesă sumptuoasă, sculptată în stil baroc, transferată aici, probabil, de la o biserică



Fig. 191. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Daniil și Ieremia*. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 192. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Ilie și Zaharia*. Muzeul Mănăstirii Agapia

Fig. 191. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Daniil și Ieremia*. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 192. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Ilie și Zaharia*. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 193. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Moise și David*. Muzeul Mănăstirii Agapia

iar unul dintre ulti
Ioan din Vaslui¹⁰, care
trimis-o Mănăstirii Ag
centrul căreia se află li
încercări, este popul
dintre care se disting
Magdalena, Sfântul Io
din Cirene, la stânga
fundal, însoțit de sold
din compoziție, scena
pictura lui Rafael și p
pentru decorul bise
este însă admirabilă,
dintre tratarea minuț
și desenul voit imp
monocromă în repre
fundal ori a arhitec
îndepărtat. Capacitat
a da viață compoziții
totul promițătoare.

Șase icoane cu p
tâmpla bisericii Sfânt
Mănăstirii Agapia, n
opinia noastră, lui Nic
în perioada șederii p
Acest iconostas este c
stil baroc, transferată

mai mare - de mănăstire sau de oraș. Spațiul arcului triumfal al bisericii de lemn din cimitir fiind insuficient pentru dimensiunile iconostasului, el a trebuit să fie adaptat prin înlăturarea registrului profeților și a coronamentului; structura de lemn sculptat se păstrează în veșmântăria bisericii, iar icoanele prorocilor în muzeu¹⁶⁴.

Cele șase panouri prezintă câte doi proroci în mărime trei sferturi, sub arcade geminate. Într-o posibilă ordine inițială, aceștia sunt: sfinții proroci Daniil și Ieremia, Ilie și Zaharia, Moise și David; apoi, Solomon și Aaron, Iacov și Iezechiel, Ghedeon și Avacum¹⁶⁵ [Fig. 191–196]. Recunoaștem caracterele artei lui Grigorescu din această ultimă etapă de pictor neoclasic: tendința de portretizare în limitele unei tipologii idealizate – spre exemplu, în cazul lui Zaharia, Moise și David, chipurile au o frumusețe „iluminată”, armonioasă, efect ajutat de halourile aurii care înlocuiesc aureolele tradiționale – atitudinile și gesticulația elocventă a profeților, modelajul plastic în sugerarea volumetriei faldurilor și proprietății țesăturilor.

Credem că îi mai pot fi atribuite lui Grigorescu o icoană a *Maicii Domnului cu Pruncul*, în medalion oval înscris într-un panou dreptunghiular cu colțurile aurite [Fig. 197], un exercițiu fermecător pentru expresia de bunătate și duioșie a chipului Sfintei Fecioare, pictură realizată în primul an al campaniei de la Agapia¹⁶⁶, trei aplice radiale, reprezentând bust pe *Sfântul Dimitrie, Sfânta Ecaterina și Sfânta Maria Magdalena*¹⁶⁷ [Fig. 198–200] și o icoană înfățișând *Ungerea lui Iisus de către femeia păcătoasă*¹⁶⁸ (Luca 7, 36–50) [Fig. 201]. Dacă în cazul aplicelor radiale execuția miniaturală – o moștenire a uceniciei la Chladek – aduce un plus de delicatețe și grație chipurilor de sfinți, de acum tipic grigoresciene, în icoana în care păcătoasa unge cu mir picioarele lui Iisus și le șterge cu pletele ei recunoaștem amprenta manierei „meșterului Nicu” în diversitatea



Fig. 194. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Solomon și Aaron*. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 195. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Iacov și Iezechiel*. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 196. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Ghedeon și Avacum*. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 194. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Solomon și Aaron*. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 195. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Iacov și Iezechiil*. Muzeul Mănăstirii Agapia

ortretizare în limitele
exemplu, în cazul lui
urile au o frumusețe
iutat de halourile aurii
onale – atitudinile și
or, modelajul plastic
urilor și proprietății

uite lui Grigorescu o
cul, în medalion oval
dar cu colțurile aurite
r pentru expresia de
teii Fecioare, pictură
iei de la Agapia¹⁶⁶,
d bust pe Sfântul
Maria Magdalena¹⁶⁷
nd Ungerea lui Iisus
7, 36–50) [Fig. 201].
uția miniaturală – o
aduce un plus de
finți, de acum tipic
ătoasa unge cu mir
tele ei recunoaștem
icu” în diversitatea



Fig. 195. Nicu Grigorescu ?, Sfinții proroci Iacov și Iezechiil. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 196. Nicu Grigorescu ?, Sfinții proroci Ghedeon și Avacum. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 197. Nicu Grigorescu ?, *Maica Domnului cu Pruncul*, 1858. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 198. Nicu Grigorescu ?, *Sfântul Dimitrie*, aplică radială. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 199. Nicu Grigorescu ?, *Sfânta Ecaterina*, aplică radială. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 201. Nicu Grigorescu ?, *Ungerea lui Iisus de către femeia păcătoasă*, 1858 ? Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 200. Nicu Grigorescu ?, *Sfânta Maria Magdalena*, aplică radială. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 197. Nicu Grigorescu ?, *Maica Domnului cu Pruncul*, 1858. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 198. Nicu Grigorescu, *radială*. Muzeul



Fig. 199. Nicu Grigorescu, *radială*. Muzeul



Fig. 198. Nicu Grigorescu ?, *Sfântul Dimitrie*, aplică radială. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 199. Nicu Grigorescu ?, *Sfânta Ecaterina*, aplică radială. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 199. Nicu Grigorescu ?, *Sfânta Ecaterina*, aplică radială. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 200. Nicu Grigorescu ?, *Sfânta Maria Magdalena*, aplică radială. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 202. Nicolae Grigorescu, *Sfântul Dumitru*, schiță pentru ușa diaconească de sud, post 1903. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 203. Nicolae Grigorescu, *Portretul Margaretei Vlahuță*, 1903. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 204. Nicolae Grigorescu, *Poartă la Agapia*, 1902-1903? Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 202. Nicolae Grigorescu, *Sfântul Dumitru*, schiță pentru ușa diaconească de sud, post 1903. Muzeul Mănăstirii Agapia



Fig. 205. Elevă a școlii de pictură de la Agapia?
Prapor Învierea Domnului. Muzeul
Mănăstirii Agapia



Fig. 206. Elevă a școlii de pictură de la Agapia?
Prapor Sfânta Treime Noutestamentară.
Muzeul Mănăstirii Agapia

atitudinilor și expresiilor personajelor, în ambianța renescentistă conferită de deschiderea spre peisaj și chiar în detaliul profilului lui Iisus.

Schița pentru *Sfântul Dumitru*, [Fig. 202] care trebuia să fie pictat pe ușa diaconească de sud, refăcută după incendiul din 1903, este o lucrare caracteristică ultimei perioade din creația lui Nicolae Grigorescu și amintește de ciobănașii des întâlniți în tablourile sale. Pictorul s-a oprit la această eboșă, realizând că îi era imposibil să se regăsească în maniera neoclasică în care pictase cu aproape jumătate de veac în urmă.

În afară de icoane și tablouri religioase, muzeul Agapiei păstrează și câteva lucrări din categoria picturii de șevalet, semnate de Nicolae Grigorescu.

Cea mai veche lucrare este *Portretul mitropolitului Sofronie Miclescu*, pictat în septembrie 1858¹⁶⁹, la care s-a făcut referire la începutul acestui capitol [Fig. 44]. Portretul oferă o imagine interiorizată a înaltului prelat, oarecum convențională, într-o execuție foarte îngrijită, în tușe lise, punând mare preț pe reprezentarea detaliilor de îmbrăcăminte și accesorii ale rangului eclesiastic și proiectând portretul pe un fond neutru de culoare închisă, în maniera tipic neoclasică.

*Portretul Margaretei Vlahuță*¹⁷⁰ [Fig. 203] și *Portă la Agapia*¹⁷¹ [Fig. 204] sunt două picturi din primii ani ai secolului al XX-lea, când Grigorescu petrecea verile alături de Alexandru Vlahuță, la Mănăstirea Agapia. Tablourile, cu ramele lor de epocă, au intrat în muzeul mănăstirii mai târziu; în orice caz, în timpul vieții pictorului, ele se aflau în casa de la Câmpina¹⁷². Fiica lui Vlahuță, Margareta-Mimi, viitoarea soție a lui I. D. Ștefănescu, este surprinsă în profil, bust, pe un fond neutru, gri. Delicatețea liniei profilului, carnația roz transparentă a feței și șalul alb vaporos, definit în tușe prelungi, emană grație și o

atmosferă de intimitate, specifică portretelor feminine ale maestrului. *Portă la Agapia* impresionează prin simplitatea motivului, prin decupajul asemenea unui *gros-plan* și rafinamentul cromatic. Lucrarea a figurat în mai multe expoziții, cea mai importantă fiind desigur expoziția de la Muzeul de Artă din București, din 1957¹⁷³.



Fig. 205. Elevă a școlii de pictură de la Agapia?
Prapor *Învierea Domnului*. Muzeul
Mănăstirii Agapia



Fig. 206. Elevă a școlii de pictură de la Agapia?
Prapor *Sfânta Treime Noutestamentară*.
Muzeul Mănăstirii Agapia

Școala de pictură înființată de tânărul Grigorescu la Agapia

Nu se știe dacă ideea a plecat de la tânărul pictor sau de la stareța Tavefta, ori dacă ea a fost determinată de experiențe în cursul cărora monahii care fuseseră implicate în campania de pictare a bisericii, la început ca simple ajutoare, dovediseră înclinații artistice. Cert este că în 1860 se deschisese o școală de desen în mănăstire sub îndrumarea lui Nicu Grigorescu și acest lucru îl aflăm chiar de la stareța Tavefta Ursache, dintr-o scrisoare adresată comisiei reglatoare a averilor mănăstirești, din 8 februarie 1860: „Profitând de timpul în care D-lui Pictorul Domnul Nicu Grigorescu este aici pentru lucrul bisericii mari din această mănăstire Agapia, s-au deschis o mică școală de desenuri cu un număr de câteva copile, care au și înaintat precum au fost prea puțin; una din ele însă cu osâdie, care au și început cu culoare”¹⁷⁴. Scrisoarea avea un scop precis, acela de a solicita finanțare pentru înzestrarea școlii cu rechizitele specifice profilului școlii: „În privire dar că pentru asemenea lucru urmează oarecare obiecte ne-apăratu trebuitoare ce se însumă contrafată.” Și urmează lista de „Obiecte trebuitoare pentru școala de desenuri: modeluri figurale; hârtie de desenuri; creioane; gumelastice; tuș; peneluri; o statuie. Pentru pictură: culoare preparate; peneli și necesarele de lucru. Pentru examen: modeli; culoare acuarelă”¹⁷⁵.

Răspunsul a venit din partea Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice¹⁷⁶, un răspuns negativ, rece și indiferent față de această inițiativă modernă ca mentalitate, am putea spune revoluționară, dacă ne gândim că ea provenea din mediul monastic și încă cel feminin. Așadar, ministerul nu putea alocă bani din bugetul său și recomanda mănăstirii să cumpere rechizitele din resurse proprii, resurse mult diminuate după trecerea averii sale în administrarea statului, în 1859. Mănăstirea a insistat, revenind cu solicitarea sa în două rânduri, pe 20 octombrie 1860 și pe 12 februarie 1861¹⁷⁷, dar proiectul a căzut în lipsa finanțării.

Din această experiență surprinzătoare reținem ideea generoasei disponibilități a tânărului pictor de a împărtăși cunoștințele artistice acumulate în puțini ani, dar rodnică, concepția emancipată a stareței Tavefta privind educația culturală a tinerelor surori și maici („un număr de câteva copile”) și nu mai puțin deschiderea acestora spre actul artistic, în sfârșit, poate, câteva picturi, mai stângace, încercând să urmeze îndeaproape modelele maestrului lor, precum praporii aflați azi în muzeu. [Fig. 205–206]

„Unu monumentu unicu în arta picturii”

Raportul comitetului economic al Mănăstirii Agapia nr. 486 din 27 iunie 1861, adresat Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, anunța că pictorul Nicu Grigorescu a desăvârșit pictura și, în consecință, se solicita trimiterea banilor pentru plata conform contractului¹⁷⁸. Ca urmare, în aceeași zi, Ministerul Cultelor îi cerea pictorului George Șiler¹⁷⁹ să meargă la Mănăstirea Agapia pentru a constata dacă pictura lui Grigorescu este în conformitate cu angajamentul luat prin contract și să



Fig. 207. Raportul pictorului George Șiler, avers.
București, Arhivele Naționale Istorice Centrale

comunica apoi ministerului¹⁸⁰. Raportul din 1 iulie 1861 al pictorului Șiler a constituit un adevărat triumf pentru Nicu Grigorescu¹⁸¹ [Fig. 207]. Tonul referatului era entuziasmat: „D-lui Pictorul Nicu Grigorescu nu numai că au fost credinciosu misiiei sale dupe contractu, dare însă își-au pusu totă arta sa, spre a orna biserica atâtu prin unu desemnă frumosu și corectu, prin tablouri de compozițiă în'altă de a sa invențiune și copii de m[ajestri renumiți Italiani, precum și prin ornamente alese și prin coloritū care merita totă laudă.” După aprecierea la superlativ a picturii din biserică, George Șiler evidențiază meritul tânărului pictor, care a înființat o școală de desen în cadrul mănăstirii. În finalul referatului, pictorul Șiler consideră o onoare ocazia de a „raporta” că „D-lui pictorul Grigorescu, ca românū, n'au lucratū numai pentru prețulu alcătuitu, ci pentru în'alta artă, lăsându în Moldova unū monumentu unicū în arta picturēi.”

Pe marginile raportului este scris un text de apreciere și o recomandare călduroasă de a i se aduce mulțumiri pictorului Grigorescu în mod oficial. Semnătura este dificil de descifrat, deși există sugestii că ea ar aparține lui Mihail Kogălniceanu¹⁸². În orice caz, textul de mulțumire

a apărut în *Monitorul Oficial al Moldovei* din 11 iulie 1861, reluând idei și chiar expresii apreciative din raportul lui Șiler și din rezoluția la referat¹⁸³. Este cea mai clară dovadă a recunoașterii talentului acestui tânăr artist în cel mai oficial cadru posibil.

Bursa de studiu și plecarea în Franța

Grigorescu atinsese într-adevăr o culme, cea a recunoașterii valorii sale în interiorul țării. Dacă ar fi rămas aici, continuând să primească comenzi de pictură bisericească, ar fi fost probabil la fel de respectat ca și Tattarescu. La 23 de ani, însă, el intuia că ceea ce realizase până atunci nu fusese decât uvertura unei cariere despre care încă nu știa cum va evolua. Neoclasicismul îi marcase perioada de instruire artistică și fusese o etapă necesară; inteligența sa și spiritul romantic îi impuneau acum o altă manieră de exprimare, pe care nu o putea afla în Italia studiilor lui Tattarescu, ci în Franța, deschisă celor mai surprinzătoare experiențe artistice.

Probabil că Grigorescu, după cele două eșecuri din 1856 și 1857 de a obține o bursă de studiu în străinătate, se gândise să-și adune singur fondurile necesare unor ani de studiu în Occident. De aceea insistase probabil pe lângă mitropolitul Sofronie să-i suplimenteze plata campaniei de lucru la Agapia cu încă 750 de galbeni, așa cum reiese dintr-un document emis de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice din 15 februarie 1860, unde se recomandă plata gratificației „pentru a-i fi de un ajutor spre a-și isprăvi în totul studiile în străinătate”¹⁸⁴.

În vara sau începutul toamnei anului 1861, N. Grigorescu solicită pentru a treia oară o bursă de studiu, pe care, de data aceasta, o primește, după cum aflăm dintr-o scrisoare a pictorului adresată Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice pe 25 septembrie 1861: „Cunoscand ca dupre cerirea ce am avut onore a prezenta mai de'n'ainte, au binevoit Onorab. Ministeriu a mă trece cu o subvențiune prin budgetulū proieptatū pentru anulū curentū, ci cunoscand, asemenea, că acelū budgetu pene acum încă nu au fost ocasiune a se vota, sub-scrisulū, pentru a nu perde un tempū preciosū, se vede nevoit a pleca chiar de pe acum, spre care finit rogū pe Onorab. Ministeriu, se bine voiască a mijloci slobozirea pasaportului convenitei ca unui studentu, iar pe de alta sperū ca Onorab. Ministeriu carele au fost în stare a preciei desposițiunile mele cu ocasiunea lucrului ce am avut ocasiune a face la biserica din Monastirea Agapia, va regula cat mai curendū accordarea inlesnirilor ce au bine voit a-mi ... precum mai sus, și fara de care voi fi ... a perde tot fruptulu ostenelelor mele și a calatorie ce intreprindū nu mai cu scopul de a pute într'o zi deveni folositor patriei mele”¹⁸⁵.

Referentul ministerului întocmește două scrisori, una adresată Ministerului de Externe și alta Consiliului de Miniștri, în care solicită grăbirea eliberării gratuite a pașaportului¹⁸⁶ și, respectiv, acordarea bursei de 260 de galbeni cu începere de la 1 octombrie, înainte de votarea bugetului, pentru a se evita pierderea timpului de studiu¹⁸⁷.

Față de precipitarea evenimentelor – se subînțelege că Grigorescu nu a mai așteptat sfârșitul anului 1861 pentru a porni spre Paris – este dificil de acceptat că pictorul, care contractase o lucrare la Puchenii Mari (jud. Prahova)¹⁸⁸, s-ar mai fi putut ocupa în mod direct de ea. Nu avea nici timpul și nici dispoziția de a se concentra asupra campaniei de lucru. Altele îi erau preocupările și înfrigurările acum: visele erau pe cale de a deveni realitate și o lume mirifică îl aștepta ca să-i împărtășească frumusețile Artei, pe care le văzuse în alb-negru ori doar auzise de ele. „Meșterul Nicu” devenise la Agapia „Domnul Pictor Nicu Grigorescu”, iar acum se îndrepta spre împlinirea menirii sale, pentru a deveni marele pictor al românilor, Nicolae Grigorescu.

¹⁸⁴ Scris indescifrabil.

- 1 „Catagrafia de numărul monahielor ci să găsească în această monastire Agapia și anume fiecare de ce vârstă este, de câți ani în mon(asti)r(e) și câți ani ari în călugărie. 1860 februarie în 25”, Arhivele Naționale Istorice Centrale, fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Moldova (în continuare ANIC, fond MCIP Moldova), dosar 222/1859, f. 287. Numărul 435 privea soborul de la Agapia din Vale (394) și din Deal (40), căruia catagrafia îi adăuga monahiile de la bolniță (42), pe cele care erau temporar plecate în alte așezăminte (12) și pe cei 5 părinți slujitori în mănăstire.
- 2 Hrisovul lui Alexandru Moruz voievod, din 1 septembrie 1803, ca și anaforaua mitropolitului Veniamin, din 23 septembrie 1803, care secondează documentul domnesc, sunt reproduse în „Kondika generală a Sfintei Monastiri Agapia, conținând numele preafericiților fondatori, a înzestrătorilor și a tuturor offeritorilor de ornamente, servicii și bani, până la offranda de una-sută lei vechi, estrasse din condicile vechi ale monastirei. Și arangiată precum se vede după cererea superioarei actuale Shimonahia Tavitha Ursaki, 1870”, manuscris aflat la Mănăstirea Agapia, f. 233^v-241^r, și publicate de Episcopul Melchisedec, *Notițe istorice și archeologice*, București, 1885, p. 48-59.
- 3 Monahia Eustochia Ciucanu, *Mănăstirea Agapia*, [Iași, 1986], p. 99. Cf. „Kondika generală a Sfintei Monastiri Agapia”, f. 82 (1806-1837); Arhiepiscopul Narcis Crețulescu, starețul Sfintei Mănăstiri Neamțu și Secu, „Istoria Sfintei Mănăstiri Agapia din Deal și din Vale, cu Mănăstirea Vărațic”, Mănăstirea Neamț, 1907, manuscris nr. 163, p. 303 (1804-1834).
- 4 „Inventarul general de totă averea Monastirii Aghapiea din districtul Nemțiu”, ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 189/1859, f. 21-24: moșii la Icușești și Comarna - districtul Iași, Agapia și Grași în Neamț, Broșteni în Botoșani, Vicoleni în Fălciu, Pildești și Negrești în Roman, Pustiana în Bacău, Bălănești în Tecuci, de asemenea mitocul Sfânta Paraschiva și 11 dughene în Iași, biserica Sfântul Dumitru din Focșani și altele. Inventarul enumeră, de asemenea, 1772 capete de oi, 274 capete vite, 77 cai, 65 porci și 185 stupi.
- 5 Preot Nicolae Șerbănescu, *150 de ani de la nașterea lui Alexandru Ioan Cuza. 1820 - 20 martie - 1970*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an LXXXVIII, 1970, nr. 3-4, p. 377.
- 6 Decretul nr. 4381 din 1 iunie 1859, publicat în „Monitorul Oficial al Moldovii”, Iassii, n^o 68, 10 iunie 1859, p. 1-2.
- 7 Constantin C. Diculescu, *Episcopul Melchisedec. Studiu asupra vieții și activității lui*, București, 1908, p. 41-42.
- 8 ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 189/1859, f. 77^v.
- 9 *Ibidem*. Ulterior, Sevastia Buznea a fost înlocuită de Agafia Velișcu. Din „Catagrafia de numărul monahielor...”, aflăm și vârsta acestor călugărițe: Agafia Cerchez - 45 de ani, 35 la Agapia (f. 279^v), Sevastia Buznea - 60 de ani și 54 la Agapia (f. 285^v), Agafia Velișcu - 32 de ani, 26 la Agapia (f. 279^v), iar Efrosina Lefter - 34 de ani și 28 în Agapia (f. 282^v).
- 10 ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 189/1859, f. 67.
- 11 *Ibidem*, f. 67^v.
- 12 Scrisoarea nr. 88 din 5 octombrie 1859 (ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 224/1859, f. 11), prin care starețul Tavefta Ursache, deși „mi se însămnă că de la data ordonației administrația acestei monastiri Agapia nu mai este în a mă însărcinare”, consideră de datoria ei să atenționeze ministerul că aprovizionarea pentru iarnă și pentru hram (8 noiembrie) se face din timp.
- 13 Scrisoarea comitetului economic din 26 decembrie 1859 (*ibidem*, f. 63^v).
- 14 Preot prof. dr. Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. 3, București 1994, p. 111, 115. Episcopul Melchisedec, susținător, la început, al acțiunilor care au dus la legea secularizării, convins fiind că „Statul va crea un fond anumit pe care îl va administra în folosul bisericii și al instituțiilor ei”, a fost profund decepționat atunci când a realizat că actul secularizării a dus la pauperizarea mănăstirilor și l-a condamnat în „Testamentul” său, deplângând „umbrile măluite ale atâtor donatori și înzestrători ai Bisericii.” (apud C. C. Diculescu, *Episcopul Melchisedec*, p. 44).
- 15 *Ibidem*, p. 33.
- 16 Preot N. Șerbănescu, *150 de ani...*, p. 355-359.
- 17 G. Oprescu, R. Niculescu, N. Grigorescu, *Anii de ucenicie*, [București], 1956, p. 82.
- 18 Sintagmă atribuită lui Grigorescu de Al. Vlahuță, *Pictorul N.I. Grigorescu - Viata și opera lui*, Craiova, 1938, p. 11.
- 19 „Catagrafia de numărul monahielor...”, f. 287^v.
- 20 Dr. C.I. Istrati, *Doi Inceferi*, în „Calendarul Minervei”, X, 1908, p. 132.
- 21 Arhiepiscopul Narcis Crețulescu, „Istoria...”, 308.
- 22 Inițial, starețul Amfilohia Morțun a anunțat că se retrage în chilie, din motive de sănătate, lăsând conducerea mănăstirii unui sfat de șase monahii

(ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 133/1856, f. 13 și 15): retragerea stareței este incuviințată de mitropolitul Sofronie, care cere însă ca ea să rămână în funcție până se va face o cercetare a situației, „crezând că această retragere ar proveni din nescruți intrigi de acolo” (ibidem, f. 22). Urmează „Smerita jalobă” a soborului Sfintei Mănăstiri Agapia către mitropolitul Moldovei, din 11 decembrie 1856, în copie, prin care se dezvăluie adevăratele motive ale retragerii stareței Amfilohia și anume că „de un îndelungat șir de ani, privind rășipa și dărămură ce supt ocîrmuirea și administrația maicii starîță Amfilohia se face” (ibidem, f. 24-25).

23 Ibidem, f. 30, 38, 42 și 44.

24 O scrisoare din 7 ianuarie 1857, venită de la Mănăstirea Neamț în numele părintelui stareț Gherasim, o anunța pe „precinstita maica Tavitha” să pregătească soborul pentru priveghere, „ca mîne să se facă alegere de stareță” (ibidem, f. 52). Din „Foae alegerii de starîță soborului sfintei monastiri Agapiei, potrivit rostirii § 15 den aşazământul mon[astirii]” (ibidem, f. 62-64), aflăm că monahia Tavitha avusese două contracandidate și anume pe maice Glafira Văleanca și Elisaveta Tipicărița. Cf. Monahia Eustochia Ciucanu, *Mănăstirea Agapia*, [Iași, 1986], p. 101, care afirmă că Tavefta Ursache „a fost aleasă stareță la 20 ianuarie 1857”.

25 Adresa mănăstirii nr. 181 din 4 decembrie 1857, trimisă „la chirierhie” (ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 259/1857, f. 8^o), precizează: „ca să scape mon[astirea] și de datorie, căci și dobânzile acestor condei s-au plătit și din banii veniturilor anului acestuia, și din banii depoziturilor, care să vor pune la loc, iarăș din veniturile celorlalți ani, ca la împlinire[a] profitizmiei contracturilor, să fie față spre întrebuințare la cășturi a anilor de pe urmă.” (condei, „pl. condeie = sume de bani trecute într-o socoteală sau condică cu felul întrebuințării lor” – Lazăr Șaieanu, *Dicționarul universal al limbii române*, a treia edițiune, Craiova, 1914, p. 182).

26 Ibidem, f. 8.

27 Loc deteriorat în document.

28 Scrisoare din 29 noiembrie 1859 (ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 189/1859, f. 63).

29 „Kondika generală a Sfintei Monastiri Agapia”, f. 247^o.

30 Ibidem, f. 247^o. Începând din luna octombrie 1861, stareța Tavefta și comitetul economic întrețin corespondență cu ministerul și chiriarhia, unde era locșitor de episcop P.S. Chesarie Sinadon, anunțând, mai întâi că lucrările de reparații sunt pe stărșite și că solicită desemnarea unui arhiereu pentru slujba de sfințire (scrisoarea stareței

Tavefta către Ministerul Cultelor din 5 octombrie 1861 – ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 333/1859, f. 93), apoi că lucrările fiind întârziate este necesară amânarea respectivei ceremonii (adresa comitetului economic din 13 octombrie 1861, ibidem, f. 94); în fine, pe 6 decembrie 1861, maica Tavefta anunța la minister că data preconizată pentru slujba de sfințire este 24 (sic!) ianuarie 1862 (ibidem, f. 104), iar P.S. Chesarie dă de știre că l-a invitat pentru ceremonie pe „arhiereul Calinic Hariupoleos” (ibidem, f. 106).

31 „Kondika generală a Sfintei Monastiri Agapia”, f. 83^o.

32 Arhiereu Narcis Crejulescu, „Istoria...”, p. 308.

33 Scrisoarea Mănăstirii Agapia către chiriarhie, nr. 181 din 4 decembrie 1857 (ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 259/1857, f. 8^o).

34 Ibidem, f. 8^o-9^o. Pe 10 octombrie 1859, maica stareță Tavefta înainta Comisiunii regulatoare a averilor mănăstirești o listă, ușor modificată, a obiectivelor reparației bisericii mari: 1) pardoseala, 2) stranele, 3) strana arhierească, 4) „modificăția la catapiteazmă, din sculptură și aşăzatul ei”, 5) amvonul, 6) două rânduri de lespezi în fața și în spatele catapetesmei, 7) scări de piatră la veșmântărie și la pridvor, 8) patru analoage. (ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 333/1859, f. 3).

35 Scrisoarea I.P.S. Sofronie, înregistrată sub nr. 1968 din 10 decembrie 1857 (ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 259/1857, f. 10^o). Aprobarea mitropolitului este întărită de o nouă scrisoare cu nr. 159 din 31 ianuarie 1858 (ibidem, f. 15).

36 Redactat în document „реопри вышш(и)” (ibidem, f. 17^o).

37 „Jurnalul” adunării reprezentantelor soborului Mănăstirii Agapia, din 30 martie 1858 (ibidem), semnat de Amfilohia sh[imonahia] Morțun, Glafira sh. EnI, Rahila Isăcescu, Olimpiada Hermeziu, Agathia Miclescu-„iconomă” și Elpidia sh. Morțun.

38 Scrisoarea cu nr. 29 din 5 aprilie 1858 (ibidem, f. 19^o).

39 Textul pisaniei a fost reprodus în „Kondika generală a Sfintei Monastiri Agapia”, f. 245^o, apoi publicată de Episcopul Mechisedec, *Notițe istorice*, p. 29, regăsindu-se în toate monografiile închinăte Mănăstirii Agapia. O reproducem și noi, pentru edificare, în ANEXE - Inscriptii și documente, nr. 1.

40 Scrisoarea lui Grigorescu din 13 septembrie 1858 către mitropolitul Sofronie Miclescu, prin care solicita o gratificație peste suma

- convenită cu mănăstirea în contract (ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 259/1857, f. 22^a – vezi ANEXE – Inscricții și documente, nr. 4). De altfel, din septembrie 1858 datează și portretul mitropolitului, pictat de Grigorescu.
- 41 Text reprodus în „Kondika generală a Sfintei Monastiri Agapia”, f. 246^a–247^a. Vezi ANEXE – Inscricții și documente, nr. 2.
 - 42 G. Balș, *Bisericele moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 145.
 - 43 Contractul cu David Vaisman se păstrează în original la ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 170/1859, f. 32–33, și în copii, la idem, fond Ministerul Lucrărilor Publice (în continuare MLP), dosar 220/1860, f. 26, și fond MCIP Moldova, dosar 333/1859, f. 28. Pentru serviciul său, David Vaisman urma să primească în 1861 suma de 1699 de lei (*ibidem*, f. 92).
 - 44 Arhitect german, adept al neogoticului, stil în care a refăcut palatul de la Ruginoasa (jud. Iași) între 1847–1855, la cererea logofătului Costache Sturdza (Narcis Dorin Ion, *Elitele și arhitectura rezidențială în țările române. Secolele XIX–XX*, rezumatul tezei de doctorat la Universitatea „Valahia” din Târgoviște, p. 34).
 - 45 Corespondență între arhitectul J. Brandel și Ministerul Lucrărilor Publice, din iulie 1861 (ANIC, fond MLP, dosar 220/1860, f. 62; vezi și f. 50, 51). Pe de altă parte, comitetul economic al Mănăstirii Agapia solicitase Ministerului Cultelor, deja din 14 iulie 1860, să ia măsuri pentru că zidul bisericii pe dinafară, „*pin multi locuri*”, începuse a se ruina, iar antreprenorul suspendase lucrările (idem, fond MCIP Moldova, dosar 333/1859, f. 37).
 - 46 Nu știm dacă Gasparo Dgiusti, cu care Mănăstirea Agapia a încheiat un contract pe 6 octombrie 1860 (idem, fond MLP, dosar 296/1860, f. 6^a), era una și aceeași persoană cu stolnicul Gheorghe Giuști, „*arhitectul*”, cu care mănăstirea avusese contract în 1858 (vezi *supra* în text și notele 36 și 37).
 - 47 Conform contractului mănăstirii cu Ernst Engel, din 2 august 1862 (ANIC, fond MLP, dosar 296/1860, f. 11).
 - 48 Idem, fond MLP, dosar 220/1860, f. 140.
 - 49 Raportul comitetului economic din 2 ianuarie 1860 (ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 224/1859, f. 81^a).
 - 50 Monahia Eustochia Ciucanu, *Mănăstirea Agapia*, p. 58.
 - 51 ANIC, fond MLP, dosar 288/1860, f. 2^a. Construcția noului mormant este menționată și în pisania referitoare la lucrările din 1858–1862.
 - 52 Adresa MCIP către MLP nr. 7502 din 27 iulie 1861 (idem, fond MLP, dosar 220/1860, f. 58; vezi și f. 43).
 - 53 Corespondență între MCIP și MLP din 29 august 1861 (*ibidem*, f. 78).
 - 54 ANIC, fond MLP, dosar 288/1860, f. 3^a.
 - 55 Contractul Mănăstirii Agapia cu stolerul Florian Heffler din Târgu Neamț data din 28 ianuarie 1859 (idem, fond MLP, dosar 220/1860, f. 126, copie a contractului); problema achitării sumei datorate lui Heffler reiese din corespondența comitetului economic al Mănăstirii Agapia cu MCIP și MLP, din anul 1862 (ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 333/1859, f. 111, 126, 128).
 - 56 Monahia Eustochia Ciucanu, *Mănăstirea Agapia*, p. 56.
 - 57 Aceste fotografii, din care reproducem două, se găsesc într-un album inedit, intitulat „Monastirea Agapia în flăcări. 1904”, păstrat în biblioteca Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” din București.
 - 58 I.D. Ștefănescu, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia. La împlinirea a o sută de ani de la săvârșirea decorului bisericii Sfintii Voievozi*, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, an XXXVII, 1961, nr. 7–8, p. 539: „În interior, ..., după obiceiul secolului al XIX-lea, a dispărut întregul decor pictural al pereților”, afirmație nuanțată la p. 544: „Maicile, bătrâne, care l-au văzut lucrând [pe Grigorescu – n. MS] ne-au povestit că, în 1857, pereții Agapiei păstrau încă picturi vechi. Grigorescu le-a putut cunoaște. Două fragmente pe pânză, aflate astăzi [în 1961 – n. MS] în pridvorul Agapiei, par a fi copii din vechea pictură murală.”
 - 59 Ipoteza aparține monahiei Eustochia Ciucanu, *Mănăstirea Agapia*, p. 64, și se bazează pe informația din „Kondika Sfintei Monastiri Agapia”, f. 25, conform căreia Iosif Gheorghian a dăruit Mănăstirii Agapia, în 1878, „*portretul Prileasfintiei Sale, lucrat în oloi de pictorul Nicu Grigorescu*”. În prefața lucrării lui Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, p. VIII, și în articolul „Pictorul N. Grigorescu. Lumini și reflexe” din volumul *Mărturie despre N. Grigorescu*, antologie critică îngrijită de Ionel Jianu și V. Benes, [București], 1975, p. 193, I.D. Ștefănescu afirmă că Iosif Gheorghian i-a dat lui Grigorescu, pe când se afla la Mănăstirea Neamț și mai târziu la Agapia, „*gravuri franțuzești și reproduceri fotografice ale capodoperelor artei apusene a Renașterii*”; mai târziu, în 1927, I.D. Ștefănescu a expus o parte dintre aceste gravuri în muzeul organizat în mănăstire. Alte

- mărturii despre prietenia lui Nicolae Grigorescu cu monahul Iosif Gheorghian, la idem, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 554.
- 60 *Ibidem*, p. 555.
- 61 Delavrancea, Grigorescu, în „Calendarul Minervei”, an X, 1908, p. 82.
- 62 Eustochia Ciucanu, *Mănăstirea Agapia*, p. 64.
- 63 ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 170/1859, f. 17. Contractul a fost publicat prima dată de Mihai Popescu, *Contractul picturii Grigorescu cu Mănăstirea Agapia*, în „Convorbiri literare”, an LXII, 1934, p. 275-276, apoi, cu mici rețușuri, de Gh. Bulat, *Pictorul N. Grigorescu la Mănăstirea Agapia*, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, an XXXIX, 1963, nr. 11-12, p. 718-719. Dată fiind importanța documentului, redăm textul în ANEXE – Inscricții și documente, nr. 3.
- 64 Scrisoarea stareței Tavefta Ursache, nr. 29 din 5 aprilie 1858 (ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 259/1857, f. 19); răspunsul mitropolitului Sofronie Miclescu, nr. 365 din 11 aprilie 1858 (*ibidem*, f. 20).
- 65 În 1858, Tattarescu semna un contract de zugrăvire a bisericii Sfântul Spiridon Nou din București, pentru suma de 3000 de galbeni (Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu*, București, 1940, p. 80).
- 66 ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 170/1859, f. 31. Vezi ANEXE – Inscricții și documente, nr. 3.
- 67 Conform inscripției de la baza portretului: „Sofronie Miclescu Mitropolitu Moldavei și Sucevei, 1858, septembrie, în monastirea Agapia” [subl. MS].
- 68 Cererea lui N. Grigorescu [ugrav], din 13 septembrie 1858 (ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 259/1857, f. 22).
- 69 *Ibidem*, f. 25.
- 70 *Ibidem*, f. 22. Rezoluția mitropolitului, plasată în capul cererii lui Grigorescu, este înregistrată cu nr. 95 din 14 septembrie 1858 și semnată „Sofronie Mitropolitul Moldaviei”.
- 71 *Ibidem*, f. 24.
- 72 Întrucât programele iconografice ale bisericii și catapetesmei au, în ansamblu, rosturi diferite, deși programul tâmplii constituie o sinteză a marelui program al picturii bisericii, acestea vor fi prezentate în subcapitole diferite.
- 73 Acest program a fost descris de I.D. Ștefănescu, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 541-543, și, pe urmele sale, de monahia Eustochia Ciucanu, *Mănăstirea Agapia*, p. 67-75; ambii autori au înglobat programul catapetesmei în descrierea programului iconografic al picturii parietale.
- 74 I.D. Ștefănescu, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 558, referitor la pictura religioasă a lui Nicolae Grigorescu: „Programele iconografice le datorește regimul bucureșten și eremitic.”
- 75 I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, p. 54.
- 76 În iconografia bizantină, heruvimul era o făptură cerească înfățișată ca un cap înconjurat de șase aripi, care, în vremea Renașterii, s-a transformat într-un cap de copil cu aripioare; termenul italian „cherubino” s-a generalizat și în arta românească, în iconografia secolelor XIX-XX.
- 77 Ipoteză exprimată pentru prima dată de monahia Eustochia Ciucanu, *Mănăstirea Agapia*, p. 73.
- 78 *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. III Ecole française A-K*, Catalogue établie par Isabelle Compin, Anne Roquebert, Paris 1986, p. 232 (inv. 4142).
- 79 Tom II, p. 133.
- 80 Pentru imagine vezi: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=rs_display_res&langue=fr&critere=drouais%2C+cananienne&operator=AND&nbToDisplay=5&x=72&y=4.
- 81 Poziția lui Lazăr, pe jumătate ridicat din mormânt, amintește de tabloul omonim pictat de Rembrandt în jurul anului 1630 și aflat în prezent la Los Angeles County Museum of Art (http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M72_67_2.jpg), ca și gestul impunător al lui Iisus cu mâna ridicată, cerându-i lui Lazăr să iasă din mormânt, dar poziția lui Hristos este diferită, privit din semiprofil-spate și nu din față, ca la Rembrandt; în fine, celelalte personaje se regăsesc cu greu dintr-o compoziție în cealaltă.
- 82 *Catalogue sommaire. IV École française L-Z*, p. 142 (inv. 7282).
- 83 Tom II, p. 136.
- 84 Pentru numele proprii și citatele din Biblie s-a folosit ediția din 1968, scoasă de Institutul Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române.
- 85 I.D. Ștefănescu, *Iconografia*, p. 73.
- 86 I.D. Ștefănescu, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 542, afirmă că, în biserica Mănăstirii Agapia, pe peretele absidei principale, „nu aflăm decât portretele sfinților ierarhi, desprinși și aceștia de tema tradițională, Iisus pe sfântul disc acoperit de «aer» și steaua liturgică.” În ceea ce privește ultima scenă menționată, credem că este vorba mai curând despre o confuzie în text, decât

- de dispariția acestei reprezentări din pictura altarului.
- 87 Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București 1979, p. 128: „O peșteră și înăuntru, în partea din dreapta, Maica Domnului în genunchi, așezându-L pe Pruncul Iisus, înfășat, într-o iesle; iar la stânga Iosif, în genunchiat și cu mâinile încrucișate pe piept; și îndărătul ieslei un bou și un cal ce-L privesc pe Hristos; și în spatele lui Iosif și al Fecioarei, păstorii cu toilege privind cu minunare pe Prunc; și în afara peșterii mai multe oi și păstori, iar unul cântă din flaut și alții se uită în sus cu înfricoșare; deasupra-le un înger ce-i binecuvântează;...”.
 - 88 Tom II, p. 86.
 - 89 Gravura după tabloul lui Nicolas Poussin, *Adoration des bergers*, a fost săpată de Stein și imprimată la Kunstanstalt von Piloty und Lochle. Un text în franceză și germană, la baza gravurii, precizează că originalul, pictat pe pânză, se afla la acea dată în pinacoteca regelui Bavariei din München.
 - 90 Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, p. 147-148: „Un mormânt doar puțin deschis și doi îngeri înveșmântați în alb, așezați pe marginea lui și Hristos pășind pe lespedea mormântului, binecuvântând cu dreapta, și în stânga cu o flamură cu cruce de aur; iar sub el ostașii, unii fugind, alții zăcând la pământ ca și morți; ...”. Înaintea acestei scene, este descrisă „Coborârea la iad”, care încheie ciclul „Patimilor lui Hristos” (*ibidem*, p. 142-147).
 - 91 „Evangelia lui Nicodim” în *Evangelii apocrife*, traducere, studiu introductiv, note și comentarii de Cristian Bădiliță, ed. Humanitas, București 1996, p. 235-240.
 - 92 Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, p. 142-143: „O livadă cu pomi și în mijlocul ei Hristos în genunchiat, cu mâinile și ochii la cer, iar de pe chipul său picurând până la pământ sânge; iar deasupra-i, în strălucire, un înger ce-i întinde mâinile; și puțin mai în spatele lui Hristos, Petru, Iacov și Ioan dormind ...”.
 - 93 I.D. Ștefănescu, „Pictorul N. Grigorescu. Lumini și reflexe”, p. 192. În *Rugăciunea din grădina Ghetsimani* din altarul bisericii Sf. Haralambie apare doar potirul, îngerul lipsind [Fig. 11].
 - 94 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 104. Referință vagă la I.D. Ștefănescu, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 547 (Iisus purtându-și crucea „este copiată după o pictură modernizată a Renașterii”).
 - 95 Tom III, p. 156.
 - 96 Tom III, p. 161.
 - 97 *Catalogue sommaire. II Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, coordination par Arnauld Brejon de Lavergnée et Dominique Thiébaud, Paris 1981, p. 246.
 - 98 I.D. Ștefănescu, *Pictura Agapiei*, în „Lamura”, I, nr. 8-9, mai-iunie 1920, p. 735.
 - 99 Virgil Cioflec, *Grigorescu*, București, 1925, p. 11-12.
 - 100 *Anii de ucenicie*, p. 104. Din nou, I.D. Ștefănescu, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 547-548, face o trimitere evazivă la o „pictură modernă în stilul Renașterii”, dar afirmă că Grigorescu a avut în față „o gravură... reproducă în culori”, care „se vede și azi [1961 - n. MS] în câteva case de călugărițe.”
 - 101 Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, p. 252-254.
 - 102 Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu*, p. 78, 79 și, respectiv, 81.
 - 103 Pe de altă parte, s-ar putea ca asemănarea posturii meditative a prorocului Ieremia din tabloul lui Grigorescu cu cea din pictura lui Rembrandt, *Ieremia jelind distrugerea Ierusalimului*, din 1630, aflată azi la Rijksmuseum din Amsterdam (Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel, Rembrandt. *Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde*, Berlin, 1991, p. 144-147, fig. la p. 145) să nu fie tocmai întâmplătoare.
 - 104 Ne referim la lucrarea *Descente de croix*, ulei pe pânză, pictată de Rubens în 1616-1617 pentru capela mănăstirii capucinilor din Lille și păstrată azi în Musée des Beaux-Arts din același oraș: (<http://www.pba-lille.fr/spip.php?article41>), care, însă, nu știm cum a ajuns în repertoriul de modele al lui Grigorescu.
 - 105 I.D. Ștefănescu, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 544, îi evocă pe Correggio și Andrea del Sarto.
 - 106 *Catalogue sommaire... I Ecole flamande et hollandaise*, par Arnauld Brejon de Lavergnée, Jacques Foucart et Nicole Reynaud, Paris, 1979, p. 110: Rembrandt Harmensz. van Rijn, *L'Archange Raphaël quittant la famille de Tobie*, 1637, inv. 1736.
 - 107 Tom I, p. 70.
 - 108 Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, p. 102.
 - 109 G. Oprescu, [R. Niculescu], *N. Grigorescu*, vol. I, București 1961, p. 56 și n. 86, consideră că Grigorescu a folosit ca model, pentru realizarea acestei scene, o pictură de Murillo, dar nu oferă mai multe precizări.
 - 110 Atât I.D. Ștefănescu, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 542, cât și monahia Eustochia Ciucan, *Mănăstirea Agapia*, p. 75, care

- au detaliat programul iconografic al bisericii Sfinții Arhangheli a Mănăstirii Agapia, au evitat să se pronunțe asupra acestei scene fără inscripție. Menționăm că în Erminia lui Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, p. 104, scena se intitulează *Dumnezeu îi înfățișează lui Samuel moartea preotului Eli și a fiilor săi* și are o compoziție oarecum diferită.
- 111 Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, p. 112.
 - 112 ANIC fond MCIP Moldova, dosar 333/1859, f. 71^r.
 - 113 I.D. Ștefănescu, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 546.
 - 114 Remus Niculescu, *Copistes roumains au Louvre de 1851 à 1864*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, série „Beaux-Arts”, numéro hors série, 2006, p. 106.
 - 115 Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, p. 13.
 - 116 Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971, p. 42.
 - 117 Remus Niculescu, *Copistes roumains*, p. 106–134.
 - 118 *Ibidem*.
 - 119 În raportul său de recepție a picturii de la Agapia, George Șiler evidențiază contribuția originală a lui Grigorescu („tablouri de compoziție în altă de a sa invențiune...” – ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 333/1859, f. 71^r).
 - 120 Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, p. 12. Au mai exprimat aceeași opinie Virgil Cioflec, *Grigorescu*, p. 11, și I.D. Ștefănescu, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 545–547.
 - 121 I.D. Ștefănescu, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 547.
 - 122 R. Bogdan, *Debutul necunoscut al lui Grigorescu*, în „România Literară”, an XXIII, 1990, nr. 12, p. 19.
 - 123 Fr. Șirato, *Grigoresco*, Éditions de la Connaissance S.A., Bruxelles, 1938, text tradus de V. Beneș în volumul *Mărturii despre N. Grigorescu*, p. 144.
 - 124 Virgil Cioflec, *Grigorescu*, p. 11.
 - 125 I.D. Ștefănescu, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 549.
 - 126 G. Oprescu, [R. Niculescu], *N. Grigorescu*, vol. I, p. 57: „Pictura de la Agapia este așadar, de mână lui Grigorescu, atât în catapeteasmă, cât și în partea murală.”
 - 127 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 102, n. 1.
 - 128 Numele acestuia este menționat cu insistență de I.D. Ștefănescu, „Câteva lămuriri”, p. VIII–XIV (unde îl consideră maestrul lui Grigorescu, înaintea lucrării de la Agapia; cf. G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 74, n. 1) și *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 550.
 - 129 Ușile împărătești au o înălțime de 165 cm și lățimea fiecărui volet de 54 cm.
 - 130 Ușa diaconească din nord, originală, este pictată în ulei pe lemn și are o înălțime de 163 cm și o lățime de 60,5 cm.
 - 131 Pentru care ar fi pozat tânărul Miltiade Țoni, un profesor din Iași (Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, p. 12).
 - 132 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 83.
 - 133 Icoanele de la Pângărași au fost atribuite pictorilor Suceviței, Ioan și Sofronie, de Alexandru Efremov, Ion și Sofronie zugravii mănăstirii Sucevița – pictori de icoane, în „Revista Muzeelor”, nr. 6, 1968, p. 504–508.
 - 134 Conform inscripției de la baza ușii, dreapta, aceasta a fost pictată de Neculai Dimitriu din Iași, în 1906. Trebuie să precizăm că Grigorescu, solicitat să picteze o nouă ușă diaconească, după o eboșă de care se pare că nu a fost mulțumit, a renunțat. Acest eseu se păstrează în muzeul Mănăstirii Agapia.
 - 135 Acestea sunt: *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul* (sub icoana Sfântului Ioan), *Fuga în Egipt* (sub icoana Maicii Domnului), *Bunul Păstor* (sub icoana Mântuitorului), *Sfântul arhanghel Mihail doborând balaurul* (sub icoana de hram; o iconografie hibridă între „Sfântul Gheorghe omorând balaurul” și „Sfântul arhanghel Mihail învingând pe Satana”). Poalele icoanelor împărătești au dimensiuni de aproximativ 60 x 66 cm.
 - 136 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 88.
 - 137 *Ibidem*, p. 85.
 - 138 I.D. Ștefănescu, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 546. Informație nuanțată, la monahia Eustochia Ciucanu, *Mănăstirea Agapia*, p. 70 („Două tinere surori de mănăstire, fiice ale unui preot înrudit cu o maică din Agapia, i-au servit drept model pictorului pentru Sfinții Arhangheli”).
 - 139 Dimensiunile aproximative ale icoanelor împărătești sunt de 165 x 65 cm.
 - 140 Inscripțiile de pe ferecăturile de argint indică numele donatorilor și data donației: la icoana Mântuitorului – donatori Ana Botez, shimonahia Nazaria Naforeanca și alte „persoane făcătoare de bine”, 7 iunie 1876; la icoana Maicii Domnului – ferecătură de argint aurit, plătită de Petrache Gogoiescu Oprea și soția sa Pulheria, în 24 martie 1876; la icoana de hram – Ștefan Ciudin

- și sora sa Anastasia, 1876 („Kondika generală a Sfintei Monastiri Agapia”, f. 253^v și 254^r).
- 141 Icoanele prăznicare, pictate în ulei pe lemn, au înălțimea variind între 36,5 și 40 cm și lățimea între 26,5 și 34,5 cm.
- 142 Cf. G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 85 (icoană intitulată incorect „Pânza Veronicăi”).
- 143 *Ibidem*, p. 84, 85.
- 144 Tom II, p. 148.
- 145 Icoanele cu apostoli sunt pictate în ulei pe lemn; panourile au dimensiunile de aproximativ 80 x 60 cm.
- 146 În câteva cazuri, de sub stratul actual de culoare, transpar fragmente ale inscripțiilor de pe vechile icoane.
- 147 Icoana are dimensiunile 85 x 65 cm.
- 148 Medalioanele rotunde (Daniil, Aaron și Iezechiel) au diametrul de 29, 35 și, respectiv, 30 cm; medalioanele ovale (David, Moise și Solomon) au dimensiunile: 41,5 x 38 cm, 36,5 x 35 cm și, respectiv, 41,5 x 37,5 cm.
- 149 Lelia Rudașcu, *Contribuție la cercetarea perioadei de formare a lui Grigorescu*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, tom I, 1954, nr. 3-4, p. 103-104.
- 150 G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, p. 82, n. 1; I.D. Ștefănescu, *Opera lui N. Grigorescu din Mănăstirea Agapia*, p. 550, care susține că Grigorescu însuși ar fi declarat că icoana prorocului Daniil nu este un autoportret și crede că ar fi fost pictată de un colaborator.
- 151 Vezi reproducerea acestei lucrări în G. Oprescu, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, contrapagina foii de titlu.
- 152 Cu dimensiunile: 56 x 63 cm.
- 153 Exemplificăm cu opera lui Correggio (un maestru al Renașterii posibil cunoscut lui Grigorescu) din cupola catedralei din Parma.
- 154 Pictată pe pânză fixată pe șasiu, 88 x 66 cm; semnată cu negru la dreapta jos: „N. Grigorescu”.
- 155 G. Oprescu, [R. Niculescu], *N. Grigorescu*, vol. II (1962), p. 249, fig. 249. În icoana păstrată la Câmpina, există mici modificări: Fecioara și Pruncul sunt mai apropiați unul de celălalt, ea susținându-l cu mâna pe piept, și nu de picior, ca la Agapia, iar cherubinii de la picioarele Maicii Domnului sunt grupați diferit în cele două variante. La Mănăstirea Văratec, se păstrează o icoană aproape identică cu cea de la Agapia, în care diferă doar culoarea matorionului Fecioarei – nu este roz, ci alb cu irizații roșietice –, pictată de asemenea pe pânză. Credem că este vorba despre o copie a unui zugrav admirator al lui Grigorescu, pentru că modeleul figurilor și expresia lor nu poartă pecetea personalității lui Grigorescu.
- 156 Nesemnate, pictate în ulei pe panouri de lemn; 105,5 x 63,5 cm, respectiv, 106,5 x 63 cm.
- 157 I.D. Ștefănescu, *Pictura Agapiei*, p. 741.
- 158 Această observație ne-a determinat să identificăm icoana din muzeu cu cea văzută de I.D. Ștefănescu în pronaos, în 1920.
- 159 Tom III, p. 208.
- 160 Ulei pe pânză, 101 x 75,5 cm, semnat dreapta jos cu negru „N. Grigorescu Z[ugrav]”.
- 161 Octavian Mărculescu, *Un tablou necunoscut al pictorului N. Grigorescu*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an LXXXI, nr. 9-10, 1963, p. 1005-1008. Autorul face o confuzie, afirmând că tabloul, dăruit stareței Mănăstirii Agapia, ar fi fost dat de aceasta fratelui ei, Dumitru Miclescu (p. 1005); or știm că stareța mănăstirii la data pictării bisericii era Tavefta Ursache. Mai curând, tabloul ajunsese la maica Agafia Miclescu (îi fusese dăruit ?), care l-ar fi lăsat fratelui ei.
- 162 Pe spatele pânzei există un text referitor la actual donației, scris cu negru: „Astăzi 4 septembrie 1939, s-a predat acest tablou de către executorii testamentari ai defunctului V[asile] D. Miclescu, bisericii catedrale Sf. Ion din Vaslui.” (urmează semnăturile). Vasile Miclescu a fost fiul lui Dumitru Miclescu (Octavian Mărculescu, *Un tablou necunoscut*, p. 1005). Tot aici mai există următorul text: „W Roller & C in Wien, Silberne Medaille”.
- 163 Informație oferită de părintele Constantin Mogoș, parohul bisericii domnești Sfântul Ioan din Vaslui, căruia îi mulțumim încă o dată pentru amabilitate.
- 164 Celelalte icoane ale tâmplei – împărătești, prăznicare, apostoli – sunt pictate de un zugrav al cărui stil se situează între tradiția postbizantină și tendința neoclasică din prima jumătate a secolului al XIX-lea.
- 165 Pictate în ulei pe lemn, icoanele au următoarele dimensiuni, în ordinea menționată în text: 59 x 62 cm, 60,5 x 52 cm, 63 x 61 cm; 63,5 x 59 cm, 59 x 53 cm, 59,5 x 61,8 cm.
- 166 Icoana, datată la dreapta lui Iisus „1858”, este pictată în ulei pe lemn și are dimensiunile 22,2 x 17,4 cm. În 1929 aparținea ieromonahului-pictor Ghervasie Hulubaru, conform unei însemnări pe spatele icoanei.
- 167 Pictate în ulei pe tablă, au diametrul de 26,3 cm.
- 168 Ulei pe lemn; 21,8 x 16,7 cm.

- 169 Ulei pe pânză, 96 x 73 cm, semnat la dreapta, spre baza tabloului: „N. Grigorescu, 1858”.
- 170 Ulei pe carton, 29,5 x 23 cm, semnat și datat stânga jos, cu roșu: „Grigorescu 903”.
- 171 Ulei pe lemn, 14 x 24 cm, semnat dreapta jos, cu roșu: „Grigorescu”.
- 172 G. Opreșcu, [R. Niculescu], *N. Grigorescu*, vol. II, p. 249, fig. 249. *Portretul Margaretei Vlahuță* este al treilea tablou de pe rândul de sus, din fața, iar *Portret la Agapia*, al treilea de pe rândul de jos, din fața [Fig. 185].
- 173 *Expoziția Nicolae Grigorescu*, catalog de Remus Niculescu, Muzeul de Artă al R.P.R., București 1957, cat. nr. 277, provenind din colecția ing. Alexandru Branisk. Am identificat lucrarea de la Agapia cu cea din expoziția amintită, în lipsa unei reproduceri, datorită coincidenței datelor tehnice: „Lemn 150 x 245 [mm]; Semnat dr. jos, cu roșu: Grigorescu”. În fișa de catalog se menționează că pictura a figurat în expoziția artistului din 1904.
- 174 ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 222/1859, f. 275. Document publicat prima dată de Aurora Turcu, *Școala de desen și pictură din mănăstirea Agapia și pictorul Nicolae Grigorescu*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an LXIV, 1946, nr. 4-6, p. 238.
- 175 ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 222/1859, f. 275.
- 176 *Ibidem*, f. 319r.
- 177 *Apud* Aurora Turcu, *Școala de desen și pictură*, p. 240.
- 178 Contractul Mănăstirii Agapia cu Grigorescu prevăzuse plata pictorului, de 2000 de galbeni (#), în șase „câșturi”, achitate astfel: I-ul – în valoare de 300 #, la 27 aprilie 1858 (foaie adițională la contract, ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 170/1859, f. 31r [Fig. 57]); al II-lea – 400 #, plătiți 259 # la 17 noiembrie 1858, 40 # la 17 martie 1859 și 101 # la 14 aprilie 1859 (*ibidem*); al III-lea – 410 #, plătiți 210 # la 5 iunie 1859 și 200 # la 2 iulie 1859 (*ibidem*); al IV-lea – 340 #, plătiți 150 # la 30 august 1859, 100 # la 23 octombrie 1859 și 90 # la 2 noiembrie 1859 (*ibidem*); al V-lea – 300 #, din care 50 # plătiți înainte de 25 aprilie 1860 și 250 #, după această dată (Raportul comitetului economic al Mănăstirii Agapia nr. 223 din 25 aprilie 1860, de solicitare a plății celui de-al V-lea câșt, aprobat de Comisia regulatoare a averilor mănăstirești – ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 333/1859 vol. I, f. 21); al VI-lea – 250 # plus 750 # acordați ca gratificație de mitropolit, pe care Oficiul administrativ al Secțiunii clerului din cadrul MCIP recomandă a i se plăti pictorului „deși nu este gata în totul”, dar „solicitându-se în destulă garanție pentru finirea lucrului” (*ibidem*, f. 51r și 52r; document publicat de Gh. Bulat, *Pictorul N. Grigorescu la Mănăstirea Agapia*, p. 721). Bonusul de 750 # a rămas să fie plătit la terminarea efectivă a picturii, căci, în raportul comitetului economic al Mănăstirii Agapia, după anunțarea desăvârșirii lucrului de către zugrav, se solicita încheierea plăților.
- 179 George Schiller, pictorul restaurator al Pinacoteicii din Iași, era agreeat în mediile oficiale, fiind desemnat a recepționa și alte lucrări de pictură din biserici și mănăstiri (Teodora Voinescu, *Epoca de formare a lui Nicolae Grigorescu*, București 1938, p. 14, n. 3).
- 180 ANIC fond MCIP Moldova, dosar 333/1859, f. 69 și 70r.
- 181 *Ibidem*, f. 71. Raportul lui Georgiu Șileru pictor, cum se semnează la sfârșitul documentului, a fost menționat de Teodora Voinescu, *Epoca de formare*, p. 14, și publicat integral de Gh. Bulat, *Pictorul N. Grigorescu la Mănăstirea Agapia*, p. 721-722. Datorită importanței sale, reproducem textul raportului lui Șiler în ANEXE – Inscricții și documente, nr. 5.
- 182 Ipoteză neacceptată de Gh. Bulat, *Pictorul N. Grigorescu la Mănăstirea Agapia*, p. 717, care citește (neconcludent) „I. Giosan”.
- 183 Text pe care îl reproducem integral pe clapa supracopertei 2.
- 184 ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 333/1859, vol. I, f. 14. Document publicat integral de Gh. Bulat, *Pictorul N. Grigorescu la Mănăstirea Agapia*, p. 720.
- 185 ANIC, fond MCIP Moldova, dosar 183/1861, f. 1. Document menționat de Teodora Voinescu, *Epoca de formare*, p. 15, n. 1.
- 186 *Ibidem*, f. 2. În dosar s-a păstrat ciorna adresei: „Nr. 10039/861, sept. 25. D. N. Grigorescu, june pictor roman având a pleca la Paris în calitate de student pentru perfecționarea cunoștințelor sale, ve rog se bine voiați a regula se i se acorde grădii pasaportul trebuitor după regula urmata cu toți asemine studenți.”
- 187 *Ibidem*, f. 3-5, de asemenea, ciorna adresei către Consiliul de Miniștri, nr. 10061 din 26 sept. 1861, din care reținem: „D-lui N. Grigorescu june pictor roman, prin suplica catre acest Ministeriu au cerut a i se acorda o bursa annala de la stat pentru a se perfecționa în arta picturii la școlile streine, pe temeiul talentului de care au dat dovada în fucerea tablanelor de la biserica Monast. Agapiea cu care au fost insercinat. În vederea acestei cereri Ministeriul

la prezentarea bugetului proiectat pentru anul curent au prevezut o asemenea înlesnire în numărul de trei burse ce s'au statornicit pentru anul 1862." „...considerand ca D. Grigorescu prin depingerea bisericeii de la Agapiea au dat dovada de un talent remarcabil precum se constataza în raportul D. pictor Siller insercinat cu inspectiunea lucrului si carele se rosteste: «ca D. Grigorescu au lucrat pentru în alte arte lasandu în Moldova un monument unică în arta picturei»; considerand ca D. Grigorescu au mai contribuit la raspanderea frumoaselor arte în terra prin fundarea si —(indescifrabil) unei scoli

de pictura la citata monast...". „Considerand ca ... (indescifrabil) a se perde timpul de studiu D. Grigorescu trebuie se purcede îndata ne mai putand aslepta votarea citatului buget, subscrisul are onore a referi cu socotinta (?) din partea acestui minister a se acorda D. Grigorescu cu incepere de la 1 oct viitor bursa curenta de 260 # pe an dupre pilda altor asemine burse lucratoare cu acesta, care sa se plateasca asupra economiilor pena la votarea bugetului viitor."

- 188 Barbu Brezianu, *Cea din urmă biserică pictată de Grigorescu*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, tom IV, 1957, nr. 1-2, p. 255-276.

Incheiere

Referindu-se la pictura religioasă a lui Nicolae Grigorescu, Francisc Șirato, un inspirat comentator al operei sale, observa că: „... reprezentarea realității îl pasiona pe Grigorescu, a acelei realități care pentru el era conformă cu natura. Arta religioasă impunea desigur o rezervă acestei reprezentări realiste. De altfel Grigorescu nu are încă intuiția adevărului religios, a magiei mistice a lui Christ, aceea care se desprinde din severele icoane bizantine. Pictorul căuta să stabilească o armonie între divin și uman. [subl. MS]”¹ Aceasta este, credem, cea mai consistentă caracterizare a atitudinii lui Grigorescu față de arta religioasă.

Nu mai dorim să insistăm asupra rolului jucat de curentul occidentalizant asupra societății românești de la mijlocul secolului al XIX-lea. Probabil nimeni nu-și mai dădea seama atunci că această mentalitate era improprie sentimentului religios al creștinului ortodox. Înșiși teologii, asemenea lui Veniamin Costachi sau Iosif Gheorghian, nu mai sesizau incompatibilitatea dintre spiritul rațional al artei Renașterii sau Clasicismului și mentalitatea creștinilor aparținând Bisericii de Răsărit. În evoluția agitată a evenimentelor istorice din acest veac, procesul de secularizare s-a infiltrat pe nesimțite în toate palierele societății, angrenând spiritele progresiste, care nu au fost întotdeauna capabile să evalueze consecințele actelor lor. Este cazul eminentului teolog și istoric Mechisedec Ștefănescu, ajuns înaintea morții să regrete susținerea, în anii maturității sale, a legii secularizării averilor mănăstirești².

Reîntoarcerea la matcă nu avea să întârzie prea mult. Chiar în vremea în care Iosif Gheorghian – cel care îi procura lui Grigorescu gravuri occidentale cu teme religioase – era Mitropolit Primat al României, în 1889, Sfântul Sinod al „Bisericii Autocefale drept măritoare de Răsărit” a adoptat o decizie care privea întoarcerea artei din bisericile românești la tradiția bizantină³.

În ceea ce-l privea, Grigorescu nu s-a mai întors la pictura religioasă, intuind probabil că drumul pe care înaintase în arta sa era diametral opus expresiei proprii spațiului liturgic românesc. Ceea ce lăsase în urmă, însă, constituia o valoare incontestabilă: pentru el însuși, Băicoi, Căldărușani, Zamfira și mai ales Agapia reprezentau „fructul ostenelelor sale” de a înțelege și de a asimila principiile picturii, însemnau admirația și dragostea pentru măestrii artei universale și toate acestea

exprimate cu respect față de Biserică, în slujba căreia se pusese; pentru arta românească, pictura religioasă a lui Grigorescu se integrează etapei pe care, obiectiv, o putem numi afilierea din mers la curente care s-au succedat în arta europeană de la Renaștere până în secolul al XIX-lea.

Pentru simplul privitor care intră în biserica Sfinții Voievozi din Mănăstirea Agapia, în sfârșit, pictura lui Grigorescu este ofranda adusă lui Dumnezeu de un suflet inocent dar pasionat, înzestrat cu un mare dar: talentul de a recrea în linii și culori frumusețea lumii.

NOTE

1 Fr. Șirato, *Grigoresco*, Bruxelles, 1938, p. 10 (traducere de V. Beneș în *Mărturii despre N. Grigorescu*, antologie critică îngrijită de Ionel Jianu și V. Beneș, ESPLA, 1975, p. 127).

2 Vezi cap. 4, n. 14.

3 „Deciziunea Sântului Sinod al Sântei noastre Biserici autocefale drept măritore de Răsărit, privitoare la icoanele,

arhitectura, pictura și ornamentațiunea bisericilor din totă țara cum să se urmeze pe viitor”, publicată în „Biserica Ortodoxă Română”, an XIV, 1890, București, 1891, p. II-IV (vezi și Mihaela Palade, *Întoarcerea fiului risipitor sau despre regăsirea tradiției în arta sacră românească*, în „Tabor”, an IV, nr. 3, iunie 2010, p. 37-39).

Anexe – Inscripții și documente

1. Inscripția referitoare la reparațiile din 1823 ale Mănăstirii Agapia – Biserica Sfinții Voievozi, fațada de nord:

„Această Sf[ă]n[tă] Mon[a]s[tire] au pătimit primejdiă, cu arderea focului, atât înlăuntru cât și afară despre turci, la turburarea ce s-au urmat în anul 1821, la septemvr[ie] 26 zile, atât chiliile înlăuntru, cât și pe afară, din prejor. Iară la anul 1823, în zilele prea înălțatului Domn Ioan Sandu Sturza v[oe]v[o]d, prin blagoslovenia prea Sfințitului mitropolit al Moldovei Kirio Kir Veniamin Costache și prin osârdia și sânguina surorii prea Sfinției sale Maicei Elisaveta shimonahia starită a acestei sf[i]nte monastiri, s-au meremetisit și s-au tencuit atât în lăuntru cât și pe afară și s-au și acoperit din veniturile mon[a]s[tirii] și ajutoriul patrioților. Drept aceasta, spre vecinica pomenire a acelor ce s-au ostenitu și au ajutat și aducere aminte de primejdia ce s-au întâmplat. S-au însemnat pre această piatră, anul 1823, iunie 20.”

BIBLIOGRAFIE: „Kondika generală a Sfintei Monastiri Agapia”, 1870, f. 245; Episcopul Melchisedec, *Notițe istorice și arheologice*, București 1885, p. 29–30; Monahia Eustochia Ciucanu, *Mănăstirea Agapia*, [Iași, 1986], p. 55.

2. Inscripția referitoare la reparațiile din 1858–1861 ale bisericii Mănăstirii Agapia – Biserica Sfinții Voievozi, pronaos (fostul pridvor), perete vest:

„Așa precum istoria acestei S. Monastiri Agapia încredințează. Că Biserica dela Agapia Vechie este zidită pe la Anul 7093 (1585) de Domnul PETRU IV V.V.D. celū zisū schiopul. Cu toate aceste, din Documente puține însă ce s-ar mai pute afla în archiva Monastirei, din cauza a mai multe triste evenimente ce s-au petrecutu, precum: resbelū, revoluții și mai cu osebite la Anul 1821, când a arsū Monastirea, s-a întâmplatu însemnată pierdere din Documente, și odorăle Monastirei. Totuși se știe fără indoială, că Monastirea Agapia este fondată în timpurile cele mai antice, a înființarei Tagmei monahicesci.

57 de Ani după ce a fostū zidită Biserica din dealū Agapia vechie, s-au începutū zidirea Bisericei acesteia Cathedrala carea să vede și astăzi, în Monastirea Agapia din vale – de Hatmanul GAVRIIL, fratele lui VASILIE LUPU V.V.D., și Domna LILIANA, cu hramul S. Voevozi Mihail și Gavriil. Săvîrșindū zidirea acestei Biserici, au sfințit-o

la Anul 7152 (1644) Septemvrie în 3 zile, precum încredințează Inscriptia aflatore pe fațada despre miza zi, în litere Sârbesci, zidind chilia de lăcuință în jurul Bisericeî, încunjurind Monastirea cu zidû, au înzestrat-o și cu moșit, spre înlesnirea viețuîrei monahilorû. Aû petrecutû monahi în acestă monastire până la Anul 1803, când aû eșitû Monachi călugări și s-aû înlocuitû cu Monahii călugărițe, făcându-se acestă schimbare prin hrisovul Domnului ALESSANDRU MORUZ V.V.D. La Anul 1821, Septemvrie acestă Biserică și Monastire au suferitû gré întâmplare cu arderea focului despre Turci, reparându-se dupa aceia Biserica și chiliile la Anul 1825, precum se arată prin Inscriptia fațadei despre miza nôpte.

Despre cé mai din urmă reparație a acesteî Bisericeî.

La Anul 1858 s-a făcutû o reparație radicală în lăuntru Bisericeî, și anume: S-aû măritû ferestrele în proporția ce se vedû; s-a făcutû de iznôvă din temelie Proscomidia; s-a înălțatû vestminteria vechia în proporția Bisericeî; s-a deschis colôna ce să vede, formându-se pe 4 stâlpi de piatră, cu legături de fierû, luându-se pridvorul vechiû înlăuntru Bisericeî; s-a făcutû mormântul Ctitorilorû de piatră sculptată; s-a făcut din nou pridvorul (antretul Bisericeî), dêsupra căruia veșmântăria nôă; s-aû tencuitû din nôă păreșii înlăuntru și pe din afară imitându-se în formă de piatră sculptată; iară înlăuntru s-a zugrăvitû peste totû (colôre lucrate în oleiû) cu ornamente și tablouri religioșe din Istoria sfântă, de cătră Pictorul N. GRIGORESCU. Asemene Catapetesma din nôă s-au făcutû poleită și zugrăvită. Stranele și parchetul din nôă, Strana pentru S. Icóna de fierû și poleită, precum și Anvonul de fierû poleitû părți, și alte amênunțimi de înbunătățire în lăuntru Bisericeî, care tôte s-aû făcutû cu chieltuală din venitul Monastireî. Osebire: Sculptatul Catapetesmeî. Strana Sfintei Icóni, Anvonul, Policandrul cel mare comisionatû la Viena, calitate de fierû lucratû cu aurû în focû și înbrăcatû cu cristalû. Candelabrele dela Icoanile împărătesci de bronzû, lucrate în focû, comisionate la Paris, Argintăriî și alte diferite obiecte de înbunătățire și înfrumșetare aû contribuitû mai multe Persône ce să văzû în condica făcătorelor de bine. Făcându-să acestă radicală reparație, și obiectele prescrise mai susû prin râvna și osârdia SFINȚIEI SALE SHIMONAHIEI TAVIFTA URSACHE, ARHIMANDRITA și STARÎTA Sfintei Monastiri Agapia. Începându-se zisa reparație la Anul 1858, în vremea căimăcâmiei Prințului Vogoridi, și Înaltû Pré Sfințitului Mitropolit al Moldaviei D. D. Sofronie Miclesco. Terminându-se reparația la Anul 1862, în zilele Înălțimeî Sale Domnitorului ALESSANDRU IOAN I. CUZA V.V.D., Fiind vacantû Scaunul Sfintei Mitropolii a Moldaviei, iară Loco-țiitoriu, Arhiereul Chesarie Sinadon. Făcându-se înnoirea Bisericeî de PREA SFINȚITUL ARCHIEREU CALINIC MICLESCO HARIOPOLEOS, la Anul 1862, Januariû în 25 zile."

BIBLIOGRAFIE: „Kondika generală a Sfintei Monastiri Agapia", 1870, f. 246'-247'.

3. Contractul Mănăstirii Agapia cu Nicu Grigorescu pentru pictarea bisericii Sfinții Voievozi – Arhivele Naționale Istorice Centrale, fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice Moldova, dosar 170/1859, f. 17 și 31^r

„Contractu.

Prin care jos iscălitul mă îndatorez către sfînta Monastire Agapia a zugrăvi biserica cea mare pe dinlăuntru și toate icoanele din catapiteazmă după lista alăturată iscălită de mine subț condițiile următoare:

1^{lea}. Mă îndatorez ca pe păretzi din lăuntru biserici[i] a da un olof din destul și după acest olof, de doă orî șpaclu cu care se va înnetezi ca icoa[n]ă.

2^{lea}. Icoanele din catapiteazmă vor fi zugrăvite chiar cu mina me și le voi face cit se p[o]ate mai bine și cu boelile cele mai bune.

3^{lea}. Toate tablourile dupe păretzi în biserică, însemnate în listă, vor fi zugrăvite tot de mina me, silindu-mă a face fie care istorie complectă după descrierea Sfîntei Scripturî, și cu cele mai bune boeli, și dacă Monr. a vroi dîn tablourile sau sfîntzi[i] însemnați în listă a schimba și a pune altele, mi se va face cunoscut mai nainte de începerea lor, și eu voi fi dator a schimba aceia ce mi se va zice.

4^{lea}. În prejurul fie căruî tabloū dupe păretzi voi fi dator a face rame poliite potrivit cu mărimea fie căruî, însă cu aurul cel mai bun și tot asemine mă îndatorez ca în spatziurile ce rămîn pe din afară de tablouri, a face ornamente potrivit pozițiilor, pentru care ornamente mă îndatorez a aduce în socoteala me cel mai bun zugrav ce am pute găsi în principate.

5^{lea}. Icoanele din catapiteazmă eu sînt dator a le zugrăvi tot pe icoanele cele vechi, după ce mai întîi se vor curățti cu totul de boiala veche, iar cele patru înpărătești le voi zugrăvi pe table di aramă, care tablă mi se va da de Monr.

6^{lea}. Tot materiialulū trebuitor, facerea șchielelor și orî ce che[ltuială] în acest lucru mă va privi pe mine, afară de scîndurile și lem[nele] pentru șcheli, care mi se va da dela Monr.

7^{lea}. Monr. îmi va da pentru mine și pentru zugravul de ornam[ente] ce-l voi ave, trii odăi de șezut și o cămară sau becî pentru ținut olof, boeli, și alte lucruri ce voi ave. Cum și masa [pentru] mine și încă trii persoane.

8^{lea}. La trebuintze neapărate pentru cumpărarea boelilor sau alte materiialuri Monr. îmi va da trăsură ca să merg sau [să tri] mît vriun om a mieu să mi le cumpere cu bani[i] miei.

9^{lea}. Tot lucru[l] mai sus arătat eu sînt dator a-l da gata cel mult într-un an [și] șase luni, socotindu-să de cînd voi începe în lucru.

10^{lea}. Pentru săvîrșirea lucrului mai sus arătat cu toate chieltuelile m[ele] Monr. are a-mi plăti galbeni 2000, adică doă mil de galbeni, tocma[i] în șa[se] cîșturi, acum

* Lacună suport hîrtie. Completare după M. Popescu, *Contractul*, p. 276.

** Scris șters. Completare după M. Popescu, *Contractul*, p. 276.

la facerea contractelor trei sute galbeni, după isprăvirea icoanelor din catapiteazmă, deosebit de cele patru împărătești, patru sute galbeni, după gătirea Altarului, veșmîntăria, proscomidia și șpucluitul pe jumătate a bisericii, patru sute galbeni, după ce voi găti turnul, sîmurile și pînă în cercul din mijloc, iară un cișt de trei sute galbeni, după ce voi găti din acest cerc și pînă în coloane șpucluitul tot, și ornamentele iară peste tot, mi se va da iară un cișt de trei sute galbeni, iar ciștul ce rămîne de trei sute galbeni voi primi atunci cînd voi găti tot lucrul; aceste cișturi la primirea fie căruia s-ar fi trecut în dosul acestui contract.

În aceste marginindu-să alcătuirea pentru zugrăvitul bisericii și catapitezei s-au făcut două asemenea, acesta din partea mea l-am dat Monr. cu adăogire, ca la orice abatere din îndatoririle mele Monr. este slobodă a-mi desface fără a putea întinde vreă pretenzie și ceia ce aș fi luat mai mult pîste cît s-ar calcula că merita lucrul ce aș fi făcut, sînt dator a înapoia.

Nicu Grigorescu. 1858, Apr. 2."

- F. 31^r, anexată contractului:

300# Adică trei sute galbeni am primit, ciștul întîi după contract. (ss) N. Grigorescu Z[ugrav]. 1858, Apr. 27.

200# Adică două sute galbeni am primit din ciștul al doilea de patru sute galbeni.

59# cinzeci și nouă de galbeni am mai primit tot de acest cișt, iar restul de 149 # îl voi primi cînd îmi va face trebuință. (ss) N. Grigorescu Z. 1858 Noem. 19.

40# Am primit tot din ciștul al doilea, și mai rămîn o sută nouă galbeni. 1859 Mart. 17.

10# Primitzi tot din acest cișt. (ss) N. Grigorescu Z.

91# Adică nouăzeci și unu galbeni restul din ciștul al doilea l-am primit. 1859 April 14. (ss) N. Grigorescu Z.

200# Adică două sute # am primit din ciștul treilea. 1859. I[unie]. 5.

10# Am primit tot din acest cișt. (ss) N. Grigorescu Z.

200# Adică două sute am primit restul din acest de mai sus cișt. 1859 I[ulie] 26. (ss) N. Grigorescu Z.

150# Adică o sută și cinci zece de galbeni am primit din ciștul al patrulea. 30 August 1859. (ss) N. Grigorescu Z.

100# Adică una sută galbeni am mai primit tot din acest cișt. 23 Oct. (ss) N. Grigorescu Z.

90# Adică nouă zece de galbeni am primit tot din acest de mai sus cișt. 2 Noembrie. (ss) N. Grigorescu Z.

BIBLIOGRAFIE: Mihai Popescu, Contractul pictorului Grigorescu cu Mănăstirea Agapia, în „Convorbiri literare”, an LXII, 1934, p. 275-276; Gh. Bulat, Pictorul N. Grigorescu la Mănăstirea Agapia, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, an XXXIX, nr. 11-12, 1963, p. 718-719

* Lacună suport hârtie. Completare după M. Popescu, Contractul, p. 276.

4. **Scrisoarea lui Nicu Grigorescu către mitropolitul Sofronie Miclescu pentru solicitarea unei gratificații** – Arhivele Naționale Istorice Centrale, fond *Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice Moldova*, dosar 259/1857, f. 22

„Înalt Prea Sfințite Stăpâne,

Săvârșindu alcătuiri cu Sfânta Monastire Agapia, pentru zugrăvirea besereci cei mari și a Catapiteazmi, prevădū din aplicație, că prețul togmelii nu-mi poate fi îndestulătoriu, nici spre acoperirea cheltuielilor cerute la un așa lucru, încă [...] pe lângă paguba ce trăbuie să suferiu, rămânū și fără răsplătirea ostenelelor în cursū negreșitū de doi anni întregi.

Departe de a jigni alcătuirea, mă razimū numai pe dreapta cunoștință a Înaltū Prea Sfinției Voastre, și nădăjduindū că nu veți trece cu vederea osteneala într-unū timpū așa de îndelungatū, întovărășită și de simțiitoare cheltuieli, și-mi veți recunoaște răsplătirea ce să cuvine,

Vă rog să binevoiți a regula o sumă peste prețul tocmelii, care spre a nu fi simțiitoare, să mi să plătească de către Monastire după isprava lucrului, în timpū de cinci anni, analoghicosū pe fiecare annū; cu atâta mai vârtos că chiar la facerea togmelii, sfatul soborului s-au îndatoritū, după săvârșirea lucrului, a-mi face o gratificație, neîndestulătoare însă adevăratei valori a unui lucru ce mi să ceri în chipul celū mai artisticū și de trainicie.

Al Înaltū Prea Sfințiilor Voastre, prea plecatū servū,

N. Grigorescu Z[ugrav]

Septemvrie în 13, 1858”

– Rezoluția mitropolitului, în partea superioară a f. 22^r: „N^o 95, 1858, septemvrie

14.

Din lucrul până acum înaintit, luându-să îndestulă dovadă că D-lui zugravul, n-au privit nici cum la prețul alcătuirii, sirguindu-să a lucra cu deosebită artă și cu vepsele fine, încât lesne să poate cunoaște că isprava va fi peste așteptarea dorită; să recomendează aceasta cuvioșiei sale Maicii Tavitha stărița Monastirei Agapia, ca dimpreună cu sfatul soborului, să chibzuească adaosul ce s-ar cuveni a să slobozi D-sale peste suma cuprinsă în alcătuire, – mai ales că chear de la început, duple cum D-lui arată, i s-au făgăduit a fi gratificat la săvârșirea lucrului.

(ss) Sofronie Mitropolitul M[oldaviei]”

Document inedit, în forma sa integrală.

5. **Raportul pictorului George Șiler privind pictura lui Grigorescu de la Mănăstirea Agapia** – Arhivele Naționale Istorice Centrale, fond *Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice Moldova*, dosar 333/1859, f. 71 [Fig. 199]

* Lacună suport hârtie.

Conformu oficiului din 27 Iunie expirat sub N° 6378, subiscălitulă îndată au mersu la Monastirea Agapia, unde s'aũ incredințatũ că, D-lui Pictorul Nicu Grigorescu nu numai că aũ fost credinciosũ misiei sale dupe contractũ, dare insã își-aũ pusũ tũtã arta sa, spre a orna biserica atãtũ prin unũ desenũ frumosũ și corectũ, prin tablouri de compozițiã înaltã de a sa invențiune și cõpiĩ de mestri renumiți Italiani, precum și prin ornamente alese și prin coloritũ, care merita tũtã laudã. Afarã de contractũ, D-lui pictorul aũ mai coloratũ în pridvorul bisericeĩ doue tablouri, care reprezenteazã creațiune și salvarea lumeĩ, tablouri, care nu numai că sãntũ de o compunere și unũ coloritũ fõrte sublime, dare încã aũ și unũ prețĩu deosebitũ.

Pe lângã aceste, D-lui pictorulũ N. Grigorescu aũ mai înființatũ în acea Monastire și o scola de desenũ, harazindũ acesteĩ scoli tũte modelurile sale de desenũ.

Dreptũ aceia, mã măgulescũ fõrte multũ, că prin ocasiunea însãrcinãrei mele, potũ cu supunere raporta onor. Ministeriũ, ca D-lui pictorul Grigorescu, ca românũ, n'aũ lucratũ numai pentru prețĩulũ alcãtuitũ, ci pentru în'alta artã, lãsãndũ în Moldova unũ monumentũ unicũ în arta pictureĩ.

Iassii 1. Iuliũ 1861

Georgiũ Șilerũ Pictor

– Rezoluțiã reprezentantului ministerului, desfășurată în capul filei și pe zona albã din stãnga acesteia:

„ N° 1931/1860. Iulie 3

Considerãndũ raportul comitetului M. Agapia sub n° (...), raportul de fațã a D. pictor Șiler (sic!) și supplica D. Grigorescu din 2 a (...), înainti urmãtorele lucrãri:

- I) Se va (...) D. Grigorescu summa ce aũ mai rãmasũ (...) dupã contractũ.
- II) Se va exprima numitului domnũ deplina mulțumire a Ministerului pentru calitatea lucrului pictureĩ fãcutã la M. Agapia, pentru lucrul fãcutũ peste contractũ și pentru înființarea scolii de desenũ.

III) Adresa de mulțumire cãtrã N. Grigorescu, constatãtore unor asemenea laudabile facte se va aduce la cunoștința publicã prin organul Monitorului Oficialũ.
(ss)

BIBLIOGRAFIE: Gh. Bulat, *Pictorul N. Grigorescu la Mãnăstirea Agapia*, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, an XXXIX, nr. 11-12, 1963, p. 721-722

* Loc gol.

— Indescifrabil. La Gh. Bulat, *Pictorul N. Grigorescu*, p. 722: „curenteĩ, se vor”.

— Indescifrabil. La Gh. Bulat, *Pictorul N. Grigorescu*, p. 722: „solvi”.

— Indescifrabil. La Gh. Bulat, *Pictorul N. Grigorescu*, p. 722: „și în”.

Grigorescu at Agapia Monastery

Agapia din Vale (Agapia Down the Hill) Monastery – founded by hetman Gavril Coci, brother of Moldavian prince Vasile Lupu, and his wife Liliana, in 1644-1647 – was turned into a nunnery at the beginning of the 19th century. In mid-19th century, Abbess Tavitha Ursache initiated important restoration works of the Holy Archangels Michael and Gabriel church as well as the painting of its interior. For this job she hired Nicolae Grigorescu who was only twenty years old. A happy coincidence had brought him to the heart of Moldavia in the period of tremendous political, economic and cultural changes, which followed the Union of the Romanian Principalities at 24 January 1859, the stepping stone towards the unitary Romanian state. Grigorescu's work at Agapia Monastery – equally admired by his contemporaries and his posterity – represented the "passport" for his French studies, which turned him into the "master of the Romanian school of modern painting".

When Grigorescu painted the church of Agapia Monastery, the Neo-classical style had already influenced the religious art of the Romanian Principalities and was about to replace the local post-Byzantine style, more appropriate for the Orthodox-Christian spirituality. Such an artistic phenomenon emerged due to the work of artists such as Eustatie Altini – a student of the Academy of Art in Vienna, before 1800 – Constantin Lecca and Mișu Popp – who studied in Vienna and Rome – and, above all, Gheorghe Tattarescu (1818-1894), who studied church painting at Buzău Bishopric and later on at the Academia di San Luca in Rome. Back to his home country in 1853, Tattarescu contributed to the spreading of the Neo-classical principles in religious painting. Prelates like Iacov Stamati (at the end of the 18th century), Veniamin Costachi or Chesarie from Buzău (in the first half of the 19th century) not only permitted but also encouraged the affiliation of the church art in the Romanian Principalities to the Western styles.

Nicolae Grigorescu was born in Pitaru, Dâmbovița county, in 1838. After his father's death, the whole family moved to Bucharest where he spent two years as an apprentice in the studio of Anton Chladek, a Czech painter influenced by Neo-classicism.

Following the period spent in Chladek's studio, Grigorescu received orders for icon painting: when he was only 15 years old, together with Niță Părăiescu, he painted

six large-sized icons and eleven feast icons for Saints Constantin and Helen church in Băicoi, Prahova county. Then, in 1854–1855, he was committed to complete the royal icons on the iconostasis at Căldărușani Monastery, painted by Evgenie Lazăr, – a monk and master painter who had employed Western models such as Raphael's *Transfiguration*.

The icons he painted in Băicoi and Căldărușani revealed young "Master Nicu's" Neo-classical abilities and allowed him to accept an important commission in 1856: the interior painting and the iconostasis of the Annunciation church at Zamfira Monastery, Prahova county. This work represented an important stage in his professional evolution: it became obvious that the fresco technique was not appropriate for his painting manner, which was to have a crucial role in choosing the oil painting for the murals at Agapia Monastery. On the other hand, Grigorescu was to frequently employ Western models such as Van Dyck's *Crowning with Thorns* or Pierre-Paul Prud'hon's *Crucifixion*. The ideal beauty of the "portraits" in the royal icons or the ability to create the multiple characters narrative compositions of the feast icons, naturally integrated in the architectural or landscape setting, revealed the talent of the young Nicu Grigorescu.

In 1857 Grigorescu accompanied his ailing friend, the cultivated and emancipated monk Isaia Piersiceanu, to Neamț Monastery. Grigorescu drew the attention of Abbess Tavitha Ursache from Agapia Monastery, who appreciated his talent and hired him for the decoration of the Sts Archangels church.

The painting of the church and of its iconostasis was the main objective on the list of works submitted to the approval of Sofronie Miclescu, Metropolitan of Moldavia, in 1857. (The list also included the restoration of the windows and doors, the floor, the pews, the *cafaz** and the candelabrum). Agapia Monastery had significant financial resources when, in April 1858, they signed the agreement with the building contractors, *stolnic*** Gheorghe Giusti and master painter Nicu Grigorescu. The fortune of the monastery came from the numerous properties leased all over the country, donated by the founders and benefactors. On 1 June 1859, Alexandru Ioan Cuza, the prince of the Romanian United Principalities of Walachia and Moldavia, issued a decree which placed the property of some Moldavian monasteries, Agapia among them, under state administration, thus announcing the secularization of the monastery estates of 1863. Finally, the monastery paid for the painting and the restoration completed at the end of 1861 through the Ministry of Public Works and The Ministry of Cults and Public Education.

According to the contract signed on 2 April 1858, Grigorescu was to complete the painting of the church in 18 months, for 2000 gold coins. The artist agreed to paint "in his own hand" both the paintings on the walls and the icons of the iconostasis; as

* *Cafaz* – the balcony where the choir sings in a church

** *Stolnic* – a rank and position at the court, a person in charge of the Royal table

for the ornaments in the background, but he was to bring a specialized painter, at his own expense. Unfortunately, the list of paintings attached to the contract was lost. In September 1858, while painting the portrait of Metropolitan Sofronie Miclescu, he requested a bonus of 750 gold coins, which he received when he completed his work, in 1861.

The iconography and the composition of the mural painting in Agapia church resemble the decorations of the mid-19th century churches in Wallachia (Princely Church at Curtea Veche in Bucharest or the churches painted by Tattarescu in the 1850s). The iconography of the previous centuries, displaying over four rows, was now drastically reduced to only several main moments of the Biblical history, represented as individual paintings, spread over no more than three rows.

In the dome above the nave, a symbol of the „visible sky”, Jesus Christ is surrounded by angels, cherubs and the twelve Apostles, in full body on the drum and the big pendentives, and only bust on the small pendentives of the vault. The base of the dome, on the big drum of the vault, displays four scenes with special iconography devoted to the truth about Christ as the source of spiritual life (*Jesus and the Samaritan Woman*), about forgiveness as a way to repentance and redemption (*Jesus and the Adulterous Woman*), about the prefiguration of Christ's Resurrection (*The Resurrection of Lazarus*) and about the power of the prayers of intercession (*Christ and the Canaanite Woman*). The ample composition depicting Virgin Mary and Child, surrounded by angels, as well as two paintings illustrating saints Gregory the Theologian, Basil the Great and John Chrysostomus, on the northern side, and Nicholas, Spyridon and Alexander, on the southern side – are the only scenes that Grigorescu kept from the traditional iconography of the apse. Yet the hierarchs are depicted in a rhetorical pose, which is far from the initial iconographic significance that is the celebration of the Holy Liturgy. The apses of the nave show ample compositions dedicated to holy and martyr women saints, blessed by Christ, as a Child and as the Son of Man – a hint to the nuns living in the monastery. Scenes of capital significance in the history of the New Testament can also be seen: *Nativity and Resurrection*, above the lateral apses, the *Blessing of the Children*, the *Agony in the Garden*, the *Bearing of the Cross* and the *Deposition* – in the area between the nave and narthex. The iconography of the narthex – an initiation space for the Christians – includes themes that link the Old and the New Testament: the *Holy Trinity* is depicted in the dome, while the southern and northern walls show two scenes with similar meaning: the destruction of Jerusalem because of the sins of Israel's sons, foreshadowed by prophet Jeremiah in the Old Testament, and by Christ himself in the New Testament. Pious saints are depicted in the row at the bottom of the narthex walls. On the tympanum of the western vault, Grigorescu illustrated the *Entrance to Jerusalem* in a large composition. On the walls of the old

exonarthex – included in the narthex in 1858-1861, there are scenes from the Old Testament: two compositions from the *Genesis*, in the two small domes – *The Angel Leaving Tobias and his Family*, *Moses Striking the Rock*, *Samuel Announcing the Punishment of Priest Eli and his Sons*, and *Daniel in the Lion's Den*. The painting of the new exonarthex represented extra work for Grigorescu, as it had not been included in the list attached to the contract; the composition represents the Creation (Adam and Eve in Heaven) and God's Rest and partially cover the vault and the eastern wall.

Grigorescu confessed he had used an old painting book, probably the Painter's Manual of Dionysius of Fourna, which had been translated into Romanian. However, it is obvious that, in some cases, he had also followed the model of the Western masters whose engravings he knew. Thus, Nicholas Poussin's, *Adoration of the Shepherds* was the model for *Nativity*, the *Bearing of the Cross* is a copy of Raphael's *Spasimo di Sicilia*, the *Deposition* is a copy of Titian's painting in the Louvre, and *Angel Leaving Tobias and his Family* is based on Rembrandt's homonym painting, also at the Louvre. All these models are to be found in *Musée religieux ou choix des plus beaux tableaux inspirés par l'Histoire Sainte aux peintres les plus célèbres* (The Religious Museum or a selection of the most beautiful paintings of the most famous artists inspired by the Sacred History), published by French engraver Etienne Achille Réveil, in four volumes, in 1836. The book still exists in the collection of the memorial house in Câmpina, hence one may assume it represented his source of inspiration for the painting at Agapia. Yet, scenes like *Jesus and the Canaanite Woman*, after a painting by Jean-Germain Drouais, or the *Resurrection of Lazarus* or *Christ's Resurrection*, painted after the compositions in Curtea Veche in Bucharest, indicate that Grigorescu had several sources of inspiration. Grigorescu also created original compositions, in Renaissance and Baroque manner (*Blessing of the Children*, *Entrance to Jerusalem* and others).

The painting of Agapia Monastery, a landmark in Nicolae Grigorescu's early career, shows that the artist assimilated the lesson of the world masters empirically: he had copied their works, painted living models (nuns, monks, priests, peasant women, children, occasional visitors of the monastery) and even experimented *plein air* landscape. His ebullient talent and exceptional artistic intelligence made up for the lack of systematic education. Yet, he was determined to get a grant to study abroad.

The iconostasis, together with the mural painting of Sts Archangels church at Agapia represents a remarkable achievement of the Neo-classical Romanian painting. The artist's sensibility is fully illustrated by the royal icons – particularly the *Virgin and Child* – which reveal the science of composition, the accurate modelling of the figures and clothes, and the harmony of colours.

Several icons and paintings signed by or attributed to Grigorescu are preserved in the museum of Agapia Monastery: *Virgin and Child*, the icon that drew the attention

of Abbess Tavitha and determined her to hire Nicu Grigorescu for the church painting, two other large-sized icons *Virgin and Child*, inspired by Raphael's *Sistine Madonna*, and *Jesus Christ*; the painting *Jesus Christ on the Golgotha*, after an engraving of an anonymous artist, printed in Vienna, six icons of the prophets which belong probably to the iconostasis of the Saint John the Evangelist church in the churchyard of Agapia Monastery, the portrait of Metropolitan Sofronie Miclescu, painted in 1858, and two works painted by Grigorescu toward the end of his life: *Portrait of Margareta Vlahuța* and *Gate at Agapia*.

In the period spent at Agapia Monastery, 1858-1861, with the support of Abbess Tavitha Ursache he established a painting school for the talented nuns in the monastery. The Ministry of Cults and Public Instruction did not support the project. The few icons painted by Grigorescu's students that survived resemble the style of their master.

The painting of Agapia Monastery was highly appreciated by George Schiller, painter and referent of the Ministry of Cults. In his report he remarked that Grigorescu „worked at a very high level and created an unique masterpiece painting in Moldavia”. Therefore, the Ministry decides to thank him in its official bulletin and offered him a grant to study French painting. In France, Grigorescu abandoned the Neo-classical style and joined the painters of Barbizon school, thus becoming the founder of the Romanian modern painting.

Translated by Mihaela Danga

Grigorescu au monastère d'Agapia

Le monastère de moines d'Agapia de la Vallée a été fondé par l'hetman Gavril Coci, le frère du prince de la Moldavie, Basile Lupu et par sa femme Liliana, entre 1644-1647, et il fut habité par des moniales dès le début du XIX^e siècle. Au milieu de ce siècle, la communauté du monastère, conduite par la prieure Tavitha Ursache, a initié d'importants travaux de réparation de l'église des Saints Archanges Michel et Gabriel, et s'est également proposé de la peindre à l'intérieur, ouvrage pour lequel on a engagé le jeune peintre Nicolae Grigorescu, âgé de 20 ans seulement. Une heureuse coïncidence pleine de significations a permis que ce peintre venu de la Valachie se soit trouvé au cœur de la Moldavie, juste au moment de l'union des Principautés Roumaines – le 24 janvier 1859 – et pendant les transformations politiques, économiques et culturelles qui allaient préparer la formation de l'État roumain unitaire, tandis que l'ouvrage réalisé à Agapia, admiré aussi bien par ses contemporains que par la postérité, ait constitué son « passeport » de départ aux études en France, pour devenir au fur et à mesure le « maître de l'école roumaine moderne de peinture ».

Lorsque Grigorescu peignait à Agapia, le style néoclassique, déjà assimilé par l'art religieux des Principautés Roumaines, était en train de se généraliser, tout en remplaçant les formes autochtones du style post-byzantin, en fait plus approprié à la spiritualité chrétienne-orthodoxe. À ce phénomène artistique ont contribué des peintres tels Eustatie Altini, envoyé en tant que boursier à l'Académie des Beaux Arts de Vienne, avant 1800, comme Constantin Lecca et Mișu Popp, ayant des études d'art à Vienne et à Rome, et surtout Gheorghe Tattarescu (1818-1894), formé en tant que peintre d'églises auprès de l'Évêché de Buzău, ensuite, boursier de l'Académie San Luca de Rome, contribuant, dès son retour (1853), à l'éparpillement des principes du style néoclassique dans la peinture religieuse. L'affiliation de l'art religieux des Principautés Roumaines aux styles occidentaux fut non seulement permise, mais, de plus, encouragée par des prélats parmi lesquels Iacov Stamati (fin du XVIII^e siècle), Veniamin Costachi ou bien Chesarie de Buzău (première moitié du XIX^e siècle).

Né en 1838 à Pitaru (département de Dâmbovița), déménageant à Bucarest avec toute sa famille, après la mort de son père, Nicolae Grigorescu fut pendant deux ans apprenti dans l'atelier du peintre tchèque Anton Chladek, établi à Bucarest, un artiste à formation néoclassique. Après avoir quitté l'atelier de Chladek, Grigorescu a reçu de bonne heure des commandes pour peindre des icônes : c'est ainsi qu'à 15 ans déjà, accompagné par

Niță Pârâiescu, il a peint six grandes icônes et onze icônes de fêtes à double face pour l'église des Saints Constantin et Hélène de Băicoi (départ. de Prahova), ensuite, entre 1854-1855, il fut appelé au monastère de Căldărușani pour terminer les icônes royales d'une iconostase peinte par le peintre-moine Evghenie Lazăr, un artiste émancipé qui employait des modèles occidentaux, tels la *Transfiguration* de Raphaël. Les icônes de Băicoi et de Căldărușani, faisant preuve de la capacité du jeune « maître Nicu » de s'exprimer dans le style néoclassique, lui ont facilité l'accès à une commande d'ampleur : la peinture de l'église de l'Annonciation du monastère de Zamfira (départ. de Prahova) et de son iconostase, en 1856. L'ouvrage de Zamfira constitua une importante expérience dans l'évolution professionnelle du « maître Nicu » : ainsi, il s'est avéré de ce que la technique de la fresque n'était pas appropriée à la manière dont il s'était formé en tant que peintre d'icônes, ce qui allait avoir un rôle décisif dans le choix de la technique en huile pour la peinture murale d'Agapia. D'autre part, Grigorescu allait faire recours de plus en plus, aux modèles des maîtres de la peinture occidentale, en employant des gravures, tout comme dans la scène du *Couronnement aux épines*, reproduite d'après un tableau d'Antoon van Dyck, et de la scène de la *Crucifixion*, copiée d'après une œuvre de Pierre-Paul Prud'hon. La peinture de l'iconostase donna la mesure du talent du jeune Nicu Grigorescu, aussi bien par la beauté idéale des « portraits » (voir les icônes royales), que par l'aisance de réaliser des compositions narratives, à plusieurs personnages rapportés d'une manière naturelle au cadre architectural ou au paysage (dans les icônes de fêtes).

En 1858, lorsqu'il se trouvait au Monastère Neamț, accompagnant son ami malade, le moine Isaia Piersiceanu, une personne cultivée à conceptions émancipées, Grigorescu attira l'attention de la supérieure du Monastère d'Agapia, Tavitha Ursache, qui, tout en appréciant le talent du jeune peintre, l'engagea pour réaliser le décor de l'église des Saints Archanges.

La peinture de l'église et de son iconostase avait constitué l'objectif principal proposé par le synode du Monastère d'Agapia, à la fin de l'année 1857, afin d'obtenir l'accord du métropolite de la Moldavie, Sofronie Miclescu, à la tête d'une liste de réparations qui visaient l'entretien du monastère (la reconstruction des fenêtres et des portes, du plancher, des stalles, du candélabre). À l'époque de l'achèvement des contrats avec Gheorghe Giuști, l'entrepreneur des travaux de construction, et le peintre Nicu Grigorescu, en avril 1858, le monastère d'Agapia bénéficiait de ressources financières considérables, provenues de l'affermage de ses propriétés, répandues le long de toute la Moldavie, donations des fondateurs et des bienfaiteurs. Après le premier juin 1859, pourtant, un décret émis par le prince régnant des Principautés Unies de la Valachie et de la Moldavie, Alexandru Ioan Cuza, a fait passer les propriétés de certains monastères de Moldavie, parmi lesquels Agapia, dans l'administration de l'État, préfigurant ainsi la loi de la sécularisation des fortunes des monastères en 1863. La peinture et les réparations

de l'église, qui se sont amplifiées par la suite, ont été finalisées à la fin de l'année 1861, la rémunération étant réalisée par l'intermédiaire des ministères de ressort (Ministère des Travaux Publics et Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique).

Selon le contrat conclu le 2 avril 1858, Grigorescu allait peindre l'église du Monastère d'Agapia le long d'une année et six mois, pour être payé avec 2000 pièces d'or. Le peintre s'engageait à réaliser « de sa propre main » aussi bien les tableaux de l'ensemble mural, que les icônes de l'iconostase, tandis que pour la peinture des ornements du fond il devait apporter sur ses propres dépenses, un peintre spécialisé. Malheureusement, on a perdu la liste des tableaux annexée au contrat. En septembre 1858, pendant qu'il peignait le portrait du métropolite Sofronie Miclescu, Grigorescu a sollicité une gratification de 750 pièces d'or, qu'on allait lui payer à la fin du travail, en 1861.

L'ensemble de peinture murale de l'église du Monastère d'Agapia ressemble, aussi bien du point de vue iconographique que compositionnel, aux décors des églises de Valachie, réalisées au milieu du XIX^e siècle (l'église princière de Curtea Veche de Bucarest et les églises peintes par Gheorghe Tattarescu pendant les années cinquante). Le programme iconographique des époques antérieures, déployé le long de plus de quatre registres, avait été réduit de manière drastique, tout en englobant à peine quelques moments principaux de l'histoire biblique, représentés en tant que tableaux autonomes, repartis en deux ou trois registres tout au plus.

Dans la tour au-dessus de la nef, signifiant « le ciel vu », Grigorescu a représenté Jésus Christ entouré par des anges, chérubins et les 12 apôtres, qui apparaissent soit entièrement sur le tambour de la tour et dans les grands pendentifs, soit buste dans les petits pendentifs de la voûte. À la base de la tour, dans les grands tympans de la voûte, se déploient quatre scènes à une iconographie spéciale, témoignant sur le Christ en tant que source de la vie spirituelle (*Jésus-Christ et la Samaritaine*), sur le pardon comme voie vers la pénitence et le redressement (*Le Christ et la Femme adultère*), sur la préfiguration de la Résurrection de Jésus (*Résurrection de Lazare*) et sur la puissance de la prière d'intercession (*Le Christ et la Cananéenne*). L'iconographie de l'autel a gardé l'ample composition qui représentait la Sainte Vierge à l'Enfant, entourée d'anges et encore deux tableaux où l'on présente les saints pères de l'Église Grégoire le Théologien, Basile le Grand et Jean Chrysostome, d'une part, et Nicolas, Spyridon et Alexandre, d'autre part. La manière de la représentation de ces ecclésiastiques s'éloigne, pourtant, de la signification iconographique originarie – la célébration de l'office divin –, car ils apparaissent dans des hypostases rhétoriques. La peinture des absides de la nef présente de grandes compositions dédiées à certaines saintes pieuses et martyres bénies par le Christ-Enfant et, respectivement, le Fils de l'Homme, scènes dont la signification est évidemment adressée aux moniales de l'établissement. Dans la nef, on peut voir encore quelques scènes d'importance capitale pour l'histoire évangélique: la *Nativité du Seigneur*

et la *Résurrection du Christ*, au-dessus des absides latérales, la *Bénédiction des petits enfants*, la *Prière au Jardin des Oliviers*, le *Portement de Croix* et la *Mise au tombeau* – dans la zone de passage de la nef au narthex. L'iconographie du narthex, qui constitue un espace d'initiation des fidèles chrétiens, réunit des thèmes qui font la liaison entre l'Ancien et le Nouveau Testament : ainsi, dans la coupole on a représenté la *Sainte Trinité* – Dieu, Fils-le Verbe incarné et Saint Esprit –, tandis que sur les murs du sud et du nord il y a deux scènes à la même signification, à savoir la destruction de Jérusalem à cause des péchés des fils d'Israël, préfigurées dans l'Ancien Testament par le prophète Jérémie, et annoncées par le Christ même, dans le Nouveau Testament. Le registre à la base des murs du narthex représente des saints pieux. Sur le tympan de l'arcade d'ouest du narthex, Grigorescu a conçu une grande composition de l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*. Les parois de l'ancien exonarthex, englobé dans l'enceinte du narthex entre 1858-1861, présentent des scènes provenues de l'Ancien Testament : deux compositions de la *Genèse* – dans les deux petites coupoles, l'*Ange quittant la famille de Tobie*, *Moïse frappant le rocher*, *Samuel annonçant le châtiment du prêtre Eli et de ses fils* et *Daniel dans la fosse aux lions*. Le nouvel exonarthex fut peint par Grigorescu à l'improviste, sans être programmé dans la liste annexée au contrat; la composition représentant la *Création* (Adam et Ève au Paradis) et *Dieu se reposant* occupe partiellement la voûte et la paroi de l'est.

Quoique Grigorescu ait avoué avoir puisé, pour la réalisation des compositions iconographiques, dans un ancien livre de peinture, probablement l'*Herméneia* de Denis de Fournas, traduit en roumain, il est évident qu'il a eu comme modèles, dans certains cas, des œuvres des maîtres de la peinture occidentale, connues par le biais des gravures. Ainsi, pour la *Nativité du Seigneur*, il s'est inspiré du tableau l'*Adoration des bergers* de Nicolas Poussin, le *Portement de Croix* est une copie de *Spasimo di Sicilia* de Raphaël, la *Mise au tombeau* selon le tableau de Tizian se trouvant au Louvre, et l'*Ange quittant la famille de Tobie* – d'après la peinture homonyme de Rembrandt, au Louvre également. Puisque tous ces modèles se retrouvent dans des variantes graphiques dans l'album *Musée religieux ou choix des plus beaux tableaux inspirés par l'Histoire Sainte aux peintres les plus célèbres*, publié par le graveur français Etienne Achille Réveil en 1836, œuvre en 4 volumes gardés de nos jours dans la bibliothèque de l'artiste dans la maison mémoriale de Câmpina, on pourrait supposer que celle-ci fut sa source d'inspiration, au temps qu'il peignait à Agapia. Mais non seulement celle-là, car les scènes *Jésus et la Cananéenne*, d'après un tableau de Jean-Germain Drouais et la *Résurrection de Lazare* tout comme la *Résurrection du Seigneur*, peintes d'après les compositions de l'église princière de Curtea Veche de Bucarest, suggèrent que l'artiste employait plusieurs sources d'inspiration. Grigorescu a également créé à Agapia des compositions originales, conçues dans la manière des peintres de la Renaissance et du Baroque (*Bénédiction des petits enfants*, *Entrée au Jérusalem* et d'autres).

La peinture d'Agapia représente une cime dans l'étape de début de la création de Nicolae Grigorescu. Elle témoigne du fait que l'artiste avait assimilé d'une manière empirique la leçon des maîtres de la peinture universelle, en copiant leurs œuvres célèbres, peignant d'après des modèles vivants (religieuses, prêtres, paysans, enfants, visiteurs occasionnels du monastère), et faisant même l'expérience du paysage en plein air. Le manque d'une étude systématique se faisait sentir, preuve que l'artiste sollicitait avec insistance d'obtenir une bourse d'études à l'étranger, mais ce défaut était suppléé, dans une grande mesure, par un talent débordant et une intelligence artistique d'exception.

A côté de la peinture murale, l'iconostase de l'église des Saints Archanges d'Agapia constitue une remarquable réalisation de la peinture néoclassique roumaine. Tout spécialement les icônes royales – parmi lesquelles on pourrait distinguer la *Vierge à l'Enfant* – prouvent la science de la mise en page, l'exécution soignée du modelage des figures et des vêtements, l'harmonie chromatique, qualités mises en valeur par une sensibilité particulière de l'artiste.

Dans le musée du monastère d'Agapia, on garde quelques icônes et tableaux signés ou attribués à Nicolae Grigorescu, comme : *Vierge à l'Enfant*, qui, dit-on, aurait attiré l'attention de la supérieure Tavitha et l'aurait déterminée d'engager Nicu Grigorescu pour peindre l'église ; autres deux grandes icônes – *Vierge à l'Enfant*, inspirée par la *Madonna Sixtina* de Raphaël et *Jésus-Christ* –, une autre composition pour le *Portement de Croix*, inspirée par une gravure imprimée à Vienne, appartenant à un artiste anonyme, six icônes aux prophètes provenant semble-t-il de l'iconostase de l'église Saint Jean le Théologien du cimetière du monastère d'Agapia, le portrait du métropolite Sofronie Miclescu, peint en 1858, et deux tableaux du maître Nicolae Grigorescu de ses dernières années de vie, le *Portrait de Margareta Vlahuță* et *Une porte à Agapia*.

Pendant les trois années vécues à Agapia, entre 1858–1861, Grigorescu, soutenu par la supérieure Tavitha Ursache, a fondé une école de peinture, dont les élèves étaient des religieuses talentueuses du monastère. Quoique le projet ne fût pas soutenu par le Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique, à la suite de cette action on a gardé quelques icônes travaillées par les élèves de Grigorescu, dans le style de leur professeur.

La peinture de l'église du Monastère d'Agapia a été appréciée au superlatif par le référent du Ministère des Cultes, le peintre Georges Schiller, qui consignait dans son rapport que Grigorescu « a travaillé pour promouvoir le grand art ... laissant à la Moldavie un monument unique dans l'art de la peinture ». Par conséquent, le ministère a décidé d'adresser au peintre des remerciements par l'intermédiaire de son bulletin officiel et de lui accorder une bourse pour l'étude de la peinture en France, là où Grigorescu allait quitter le style néoclassique pour rejoindre les peintres modernistes de Barbizon, devenant ainsi le fondateur de l'école roumaine moderne de peinture.

En français par Gabriela Jiroș

Bibliografie

- [Asachi, G.], *Zugrăvia în Moldova*, în „Albina românească”, 1847, p. 303-304
- Bals, G., *Bisericele moldovenesti din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, 145-148 și indice
- Blazian, H., *Giovanni Schiavoni*, București, 1939
- Bogdan, Radu, *Debutul necunoscut al lui Grigorescu*, în „România Literară”, an XXIII, 1990, nr. 12, p. 18-19, și nr. 13, p. 18
- Idem, *Bisericele pictate de Nicolae Grigorescu*, în „România Literară”, 1995, nr. 2, p. 12-13
- Brătulescu, Victor, *Mănăstirea Zamfira*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, anul XXXII, 1939, fasc. 102, oct.-dec., p. 175-185
- Idem, *Inscripții și icoane privind breslele de altădată*, în „Glasul Bisericii”, an XXIV, 1965, nr. 5-6, p. 505-510
- Brezianu, Barbu, *Cea din urmă biserică pictată de Grigorescu*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, an IV, 1957, nr. 1-2, p. 255-276
- Idem, *Rudimente de învățământ artistic la „zugravii de subțire” din Moldova și Țara Românească*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, an IX, 1962, nr. 1, p. 79-105
- Brutaru, Jack, C. Lecca, București, 1956
- Bulat, Gh., *Pictorul Nicolae Grigorescu la Mănăstirea Agapia*, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, 1963, nr. 11-12, p. 714-723
- Cioflec, Virgil, *Grigorescu*, București, 1925
- Ciucanu, Monahia Eustochia, *Mănăstirea Agapia*, [Iași, 1986]
- Cocora, Gabriel, *Școala de zugravi de la Buzău*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an LXXXII, 1964, nr. 3-4, p. 336-370
- Constantinescu, Florea I., *Două jălbi ale lui N. Grigorescu*, în „Raze de lumină”, IV, 1932, nr. 3-4, sept.-oct., București, p. 27-28
- Cornea, Andrei, «Primitivii» *picturii românești moderne*, București, 1980
- Crețulescu, Pr. Narcis, *Istoria sfintei Mănăstiri Agapia din Deal și din Vale*, ms. 163, Mănăstirea Neamț
- Dărângă, Pr. N., *Istoria sfintei m-ri Agapia*, Iași, 1908
- Delavrancea, Barbu Ștefănescu, *Grigorescu*, în „Epoca”, anul VIII, nr. 1909-7, 10 ianuarie 1902
- Dobjanschi, Ana, *Nume de zugravi bucureșteni din sec. XVIII, identificați în colecția de artă veche românească a MARSR*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor. Muzee”, 1977, nr. 7, p. 57-63
- Dracopol-Ispir, Lucia, *Clasicismul în pictura românească*, București, 1939

- Erbiceanu, Constantin, *Istoria Mitropoliei Moldovei și Sucevei*, București, 1888
- Frunzetti, Ion, Mișu Popp, București, 1956
- Idem, *Artă românească în secolul al XIX-lea*, București 1991
- Georgescu, I.L., Roman Stanciu, *Mănăstirea Cernica*, București, 1969
- Idem, G. Tattarescu și N. Grigorescu în arta bisericească românească, în „Biserica Ortodoxă Română”, an XCIX, 1975, nr. 5-6, p. 712-728
- Giurescu, Dinu C., *Date asupra picturii istorice românești în epoca feudală*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, tom VII, 1960, nr. 2, p. 61-79
- Golescu, Maria, *Un portretist dela începutul veacului al XIX-lea: zugravul Nicolae Polcovnicul*, în „Artă și tehnică grafică”, caietul 3, martie 1938, p. 32-39
- Ionescu, Adrian-Silvan, *Învățământul artistic românesc 1830-1892*, București, 1999
- Iorga, Nicolae, *Agapia și mănăstirile de astăzi*, în „Semănătorul”, 1903, p. 499-502
- Iorgulescu, B., *Din istoria picturii în Țara Românească*, în „Literatură și artă română”, anul V, 1900-1901, p. 221-227
- Ispir, Mihai, *Clasicismul în arta românească*, București, 1984
- Istrati, Dr. C. I., *Doi luceferi*, în „Calendarul Minervei”, X, 1908
- Jalbă, C., *Mănăstirea Căldărușani*, București, 1965
- Lahovari, G.I. et alii, *Marele Dicționar Geografic al României*, vol. I, București, 1898, p. 24-25
- Lupan, Petre, *Mănăstirea Agapia*, București, 1967
- Mărturii despre N. Grigorescu, *antologie critică îngrijită de Ionel Jianu și V. Beneș*, ESPLA, [București] 1975
- Mătasă, Pr. C., *Călăuza jud. Neamț*, București, 1929, p. 133-145
- Melchisedec, Episcopul, *Notițe istorice și arheologice adunate de la 48 monastiri și biserici antice din Moldova*, București, 1885, p. 28-59
- Meteș, Ștefan, *Zugravii bisericilor românești*, în „Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice. Secția pentru Transilvania”, 1926-1928, Cluj, 1929
- Minar, Octav, *Pinacoteca Națională din Iași*, București, f.a.
- Moisescu, Gh.I., *Contractul lui N. Grigorescu pentru zugrăvirea bisericii de la Zamfira*, în „Raze de lumină”, an VIII, 1936, nr. 3-4, iulie-decembrie, p. 178-182
- Munteanu, Eugen, *Pictura din Catedrala mitropolitană ieșană*, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, an XXXIV, 1958, nr. 11-12, p. 933-940
- Musée religieux, ou choix des plus beaux tableaux inspirés par l'histoire sainte aux peintres les plus célèbres, gravés à l'eau-forte sur acier par Réveil, recueillis, mis en ordre et accompagnés de notices historiques, par un ecclésiastique du clergé de Paris. Ouvrage dédié à Monseigneur l'archevêque*, 4 tomes, Paris, Hivert Libraire, quai des Augustins, n° 55, en face du Pont-Neuf, 1836
- Niculescu, Remus, *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești*, „Studii și

Cercetări de Istoria Artei", tom I, 1954, p. 81-98

Idem, Grigorescu între clasicism și romantism, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, tom III, 1956, nr. 3-4, p. 127-172

Idem, Grigorescu și Școala de belle arte din Paris, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, tom V, 1958, nr. 1, p. 232-236

Idem, Eustatie Altini, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, seria „Artă Plastică”, tom 12, 1965, nr. 1, p. 3-64

Idem, *Copistes roumains au Louvre de 1851 à 1864*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, série „Beaux-Arts”, numéro hors série, 2006, p. 95-142

Opreescu, G., „Primul profesor al lui Grigorescu: Anton Chlader”, în *Lui Nicolae Iorga. Omagiu. 1871 - 5/18 iunie - 1921, Craiova („Ramuri“)*, [1921]

Idem, Date noi despre anii de formare a lui Nicolae Grigorescu, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, tom II, 1955, nr. 3-4, p. 161-166

Opreescu, G., R. Niculescu, N. Grigorescu. *Anii de ucenicie*, București, 1956

Opreescu, G., [R. Niculescu], N. Grigorescu, 2 vol., București, 1961-1962

Opreescu, G., Grigorescu și societatea vremii sale, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, tom X, 1963, nr. 1, p. 11-40

Pohonțu, Eugen, *Începuturile vieții artistice moderne în Moldova*, București, 1967

Popescu, Mihai, *Contractul pictorului Grigorescu cu M-rea Agapia*, în „Convorbiri Literare”, LXII, 1934, p. 274-277

Idem, *Contribuții la biografia pictorului Grigorescu*, în „Convorbiri Literare”, LXVII, 1934, p. 871-875

Popescu, Preot Nic. M., Adrian Maniu, *Mănăstirea Zamfira*, în „Boabe de grâu”, anul IV, 1933, p. 98-103

Porcescu, Pr. Scarlat, *Catedrala mitropolitană din Iași*, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, an XL, 1964, nr. 7-8, p. 365-381

Roman Ialomiteanu, I. I. Georgescu, *Zugravi care au pregătit apariția picturii laice și măestrii ai picturii laice - zugravi de biserică*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an XCVI, 1979, nr. 9-12, p. 1141-1166

Rudașcu, Lelia, *Contribuții la cercetarea perioadei de formare a lui Nic. Grigorescu*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, tom II, 1954, nr. 3-4, p. 97-104

Sabados, Marina, Aurelian Stroe, *Zugravul Evghenie Lazăr de la Căldărușani în documente inedite*, în „Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice”, anul XVIII, 2007, nr. 1-2, p. 68-74

Sabados, Marina, „«Meșterul Nicu» la Căldărușani”, în *Nicolae Grigorescu și modernitatea*, București, 2008, p. 9-19

Săndulescu-Verna, Diacon C., *Zugravul Grigorie, începătorul curentului realist în pictura românească*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an LV, 1937, nr. 7-10, p. 487-491

- Idem, Grigorie Frujiñescu, *incepător al curentului realist în pictura românească*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an CIX, 1992, nr. 4-6, p. 116-148
- Idem, *Obârșia lui N. Grigorescu*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an CIX, 1992, nr. 4-6, p. 149-155
- Stoicescu, N., *Cum se zugrăveau bisericile în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în „Mitropolia Olteniei”, anul XIX, 1967, nr. 5-6, p. 408-429
- Șirato, Francisc, *Grigoresco*, Bruxelles, 1938
- Ștefănescu, I.D., *Mănăstirea Agapiei*, în „Lamura”, I, 1920, nr. 6-7, p. 567-577
- Idem, *Pictura Agapiei*, în „Lamura”, I, 1920, nr. 8-9, p. 734-737
- Idem, *La 50 de ani de la moartea lui N. Grigorescu. Realizări în pictura sa religioasă*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an LXXV, 1957, nr. 8-9, p. 882-883
- Idem, *Opera lui N. Grigorescu din M-rea Agapia. La împlinirea a 100 de ani de la săvârșirea decorului bis. Sf. Voievozi*, în „Mitropolia Moldovei”, an XXXVII, 1961, nr. 7-8, p. 538-569
- Idem, *Școala de pictură de la Cernica și Căldărușani*, în „Glasul Bisericii”, an XXVIII, 1969, nr. 3-4, p. 364-392
- Theodorescu, Barbu, *Constantin Lecca*, București 1969
- Turcu, Aurora, *Școala de desen și pictură din mănăstirea Agapia și pictorul Nicolae Grigorescu*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an LXIV, 1946, nr. 4-6, p. 238-241
- Vărtosu, Emil, *Nicolae Grigorescu și Roma*, în „Studii italiene”, 1936, nr. III, p. 173-176
- Idem, *Date noi despre Nicolae Grigorescu*, în „Vremea”, 27 febr. 1938
- Vasilache, Ieromonah Vasile, *Ctitor necunoscut*, în „Mitropolia Moldovei”, an XII, 1936, nr. 12, p. 484-493
- Vlahuță, Al., *Pictorul N.I. Grigorescu. Vința și opera lui*, ed. Casa Școalelor, 1910
- Voinescu, Teodora, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, București, 1936
- Eadem, *Epoca de formație a lui Nicolae Grigorescu*, București, 1938
- Eadem, Gh. Tuttarescu. 1818-1894, București 1940
- Wertheimer-Ghika, Gh. Tuttarescu. *Un pictor român și veacul său*, București, 1958

INDICE

Indice de nume

Adam, zugrav – 32, 49, 58, 117
 Alexandru Dimitrie Ghica, domnitor al
 Țării Românești (1834–1842) – 44, 45, 47
 Alexandru Ioan Cuza, domnitor al
 Principatelor Unite Moldova și Țara
 Românească, apoi, din 1862, al României
 (1859–1866) – 71, 72, 73
 Alexandru Moruzi, domnitor al
 Moldovei și al Țării Românești
 (alternativ, între 1792–1807) – 71
 Altini, Eustatie, zugrav „de subțire” – 19,
 27, 28, 29, 30, 33, 34, 38, 44, 163
 Aman, Theodor, pictor – 31
 Andrei din Liov, zugrav – 24
 Asachi, Gheorghe – 18, 19, 20, 27, 29, 31, 33
 Baraski, Malar (zugrav) – 21, 24
 Bogdan, Radu – 66, 151
 Brandel, Johann, arhitect – 80
 Budberg, general Aleksandr Ivanovici – 51
 Buznea, monahia Sevestia – 72
 Calinic, episcop de Râmnic – 36
 Canta[cuzino], monahia Elisaveta – 74
 Carracci, Annibale – 53, 98
 Carte, Natale, pictor – 35
 Călinescu, Constantin, pictor
 restaurator – 57
 Cerchez, monahia Agafia – 72
 Chauvin, Auguste, pictor – 66
 Chesarie, episcopul Buzăului – 31, 32, 35,
 36
 Chiriac, Ion, pictor restaurator – 57
 Chladek, Anton, pictor – 27, 34, 43, 44, 47,
 151, 187
 Cioflec, Virgil – 14, 121, 152
 Ciucanu, monahia Eustochia, stareță a
 mănăstirii Agapia – 15
 Clipa, Gherasim, episcop de Roman – 36
 Coci, Gavril, hatman, ctitorul Mănăstirii
 Agapia – 11, 21, 75, 76, 83
 Constantin Brâncoveanu, domn al Țării
 Românești (1688–1714) – 56
 Constantin, zugrav – 25
 Costachi, Grigore, tatăl mitropolitului
 Veniamin Costachi – 38

Costachi, monahia Elisaveta, stareță a
 Mănăstirii Agapia, sora mitropolitului
 Veniamin Costachi – 11, 71, 75, 76, 155
 Costachi, Vasile / Veniamin, mitropolit
 al Moldovei – 11, 29, 30, 36, 37, 38, 71, 203
 Dascălu, Radu, zugrav – 24
 David, Jacques-Louis, pictor – 97
 Dărăngă, N. – 13
 Delavrancea, Barbu Ștefănescu – 14, 45, 84
 Dgiusti, Gasparo, antreprenor – 80
 Dionisie din Furna, zugrav – 27, 35, 49,
 58, 59, 108, 112, 117, 121, 124, 138
 Drouais, Jean-Germain, pictor – 97, 146
 Eftimie, arhimandrit, starețul Mănăstirii
 Ghighiu, jud. Prahova – 56, 57, 63
 Eftimie, stareț al Mănăstirii Căldărușani
 – 49, 53
 Engel, Ernest, antreprenor – 80
 Fotake, zugrav – 32, 49
 Freiwald, Johann, arhitect – 29
 Frujinescu, Grigorie, zugrav – 24
 Frunzeti Georgii, meșter – 83
 Georgescu, Artur, pictor – 35
 Georgescu, Pimen, mitropolit al
 Moldovei – 181
 Gheorghe Ștefan, domn al Moldovei
 (1653–1658) – 21
 Gheorghian, Iosif, mitropolit-primat al
 Bisericii Ortodoxe Române – 14, 49, 83,
 203
 Gherasim, stareț al mănăstirilor Neamț și
 Secu – 74
 Gheuca, Leon, episcop de Roman – 36
 Girardelli, pictor – 14
 Giuști (?), stolnicul Gheorghe – 76
 Grigore Dascălu, mitropolit al
 Ungrovlahiei – 36
 Grigorescu, Gheorghe, fiul lui N.
 Grigorescu – 14
 Grigorescu, Gheorghe / Ghiță, fratele lui
 N. Grigorescu, pictor – 57, 63, 83, 155
 Grigorescu, Nicolae, pictor – *passim*
 • „Meșterul Nicu” – 52, 53, 57, 59, 63, 64,
 86, 142, 147, 149, 163, 171, 187, 193
 • Nicu – 163
 • Nicu Grigorescu – 44, 45, 53, 56, 60, 62,
 63, 65, 73, 76, 83, 84, 135, 149, 152, 155,
 163, 168, 182, 185, 186, 191, 193

* Nu au fost indexate numele sfinților,
 toponimele din Biblie și scenele iconografice.

- Heffler, Florian, meșter – 83
 Ioanid, George, pictor – 35
 Ioasaf de la Vatopedi, zugrav – 25
 Ivan Rusu, zugrav – 31, 33
 Kogălniceanu, Mihail – 13, 72, 192
 Lazăr, monah Evghenie, zugrav – 49, 51, 52, 53, 54, 112, 142
 Lecca, Constantin, pictor – 12, 16, 34, 44, 56, 58, 97, 112, 146
 Lefter, monahia Eufrosina – 72
 Lefteriu, Nicolae / Nicu, zugrav „de subțire” – 14, 30, 31, 66, 117, 155
 Lemeni, Gheorghe, pictor – 18, 19
 Leonardo da Vinci – 44, 168
 Leopold / „Herr Leopold”, arhitect – 38
 Liliana cneaghina, soția lui Gavril Coci – 11
 Livaditti, Niccolo, pictor – 44
 Lupu, Dionisie, mitropolit al Ungrovlahiei – 36
 Macarie, călugăr de la Mănăstirea Căldărușani – 27, 49, 138
 Macri, monahia Epraxia, stareță a mănăstirii Agapia – 180
 Manuil Apostoli – 56
 Matei Basarab, domn al Țării Românești (1633–1654) – 22, 53
 Matei Polcovnicul, zugrav – 31
 Michelangelo Buonarroti – 174
 Miclescu, monahia Agafia – 72, 186
 Miclescu, Sofronie, mitropolit al Moldovei – 73, 74, 75, 84, 85, 86, 190, 193
 Miclescu, Calinic, episcop, apoi mitropolit al Moldovei – 75
 Morțun, monahia Amfilohia, stareță a Mănăstirii Agapia – 74
 Moscovli, Nicolae, zugrav – 38
 Movilă, Petru, mitropolit al Kievului – 21, 36
 Müller, J., pictor – 29
 Nicolae Mavrogheni, domnitor al Țării Românești (1786–1790) – 24, 26
 Niculescu, Remus – 15, 45, 53, 55, 57, 73, 121
 Nifon (Rusailă), mitropolit al Ungrovlahiei – 56, 63
 Oprescu, George – 15, 44, 45, 53, 55, 57, 121
 Panaiteanu-Bardasare, Gheorghe, pictor – 18, 19
 Panayotis Doxarăs, zugrav – 27
 Părădescu, Niță, zugrav – 45, 48
 Pătrașcu, Gheorghe, pictor restaurator – 15
 Petrescu, Costin, pictor – 27
 Petrescu, Ghenadie, mitropolit-primat al Bisericii Ortodoxe Române – 57, 63
 Petru I cel Mare (Piotr Alexeevici Romanov), țar al Rusiei (1682–1725) – 19
 Piersiceanu, monah Isaia – 49, 65, 83
 Popp, Mișu, pictor – 12, 16, 34, 58, 97, 112, 146
 Poussin, Nicolas, pictor – 28, 97, 109, 142
 Prud'hon, Pierre-Paul, pictor – 62, 146
 Rafael Sanzio, pictor – 51, 117, 142, 147, 185, 186
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, pictor – 127, 142, 146, 147
 Reni, Guido, pictor – 44, 51
 Réveil, Etienne Achille, gravor – 51, 61, 62, 97, 109, 117, 127, 142
 Richter, Johann, meșter – 83
 Rubens, Peter Paul, pictor – 123, 146
 Rudașcu, Lelia – 15
 Scarlat Callimachi, domnitor al Moldovei (cu intermitențe, între 1806–1819) – 29
 Schiavoni, Giovanni, pictor – 29, 34, 44
 Schiller/Siler, George, pictor – 13, 135, 191, 192
 Silvagni, Giovanni, pictor – 35
 Stamati, Iacov, mitropolit al Moldovei – 29, 36, 37, 38
 Stăncescu, C. I., pictor – 56
 Stinghie, Mihai, pictor restaurator – 15
 Stinghie, Pia-Ștefania, pictor restaurator – 15
 Șirato, Francisc, pictor – 152, 203
 Ștefan cel Mare, domn al Moldovei (1457–1504) – 25
 Ștefan I, mitropolit al Ungrovlahiei – 22
 Ștefănescu, episcop Melchisedec, arhimandrit, apoi episcop al Dunării de Jos și al Romanului – 72, 203
 Ștefănescu, I. D. – 13, 14, 15, 117, 152, 180, 185, 190
 Tattarescu, Gheorghe, pictor – 12, 16, 21, 27, 29, 31, 34, 35, 44, 46, 47, 56, 57, 58, 59,

60, 63, 87, 91, 112, 121, 192, 193
 • Iordache zugrav – 27, 35
 Teodorescu, Dimitrie, pictor – 35
 Teodorescu, Nicolae, zugrav „de subțire” – 29, 31, 32, 33, 35
 Tiziano Vecellio, pictor – 14, 44, 117, 142
 Trubeșkoi, prințesa Cleopatra – 44
 Ţoni, Miltiade, profesor din Iași – 13
 Ulanov, Vasili și Kirill, pictori ruși din atelierul țarului de la Moscova – 25
 Ursache, monahia Tavitha / Tavefta, stareță a Mănăstirii Agapia – 11, 66, 73, 74, 75, 83, 84, 155, 166, 191
 Van Dyck, Antoon, pictor – 61, 142, 147
 Vaisman, David – 79
 Vasile Lupu, domn al Moldovei (1634–1653) – 11, 21
 Vânătoru, Gheorghe, pictor restaurator – 57
 Velișcu, monahia Agafia – 72
 Venier, Gheorghe / „Iordache Vechier zugravul”, – 26
 Verdiș, Ioan, meșter – 83
 Vintilescu, Toma, pictor – 57
 Vlahuță, Alexandru – 12, 13, 14, 43, 63, 65, 138, 149, 152, 190
 Vlahuță, Ana / Anișoara, fiica lui Al.
 Vlahuță, căsătorită cu Gh. Grigorescu – 14
 Vlahuță, Margareta-Mimi, fiica lui Al.
 Vlahuță, căsătorită cu I.D. Ștefănescu – 14, 190
 Voinescu, Teodora – 14
 Wallenstein, Carol, pictor – 44
 Weigel, Christoph, grafician – 38
 Winckelmann, Johann Joachim – 28
 Zamfira, jupâneasa – 56

Indice de biserici și mănăstiri

Adam, mănăstire, jud. Galați – 71
 Agapia, mănăstire, jud. Neamț – *passim*

- Agapia din Vale – 11, 21
- Biserica Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil / Sfinții Voievozi – 11, 14, 15, 21, 66, 73, 74, 80, 83, 84, 85, 152, 155, 158, 174, 185, 204
- Biserica din cimitir Sfântul Ioan Bogoslov – 186
- Muzeul – 14, 21, 66, 73, 84, 112, 180, 190

- Schitul din Deal – 11
- Băicoi, biserica Sfinți împărași Constantin și Elena, jud. Prahova – 15, 43, 45, 47, 48, 52, 54, 55, 64, 73, 113, 124, 203
- Bălănești, schit, jud. Vâlcea – 22
- Bistrița, mănăstire, jud. Neamț – 11, 91, 155
- Bistrița, mănăstire, jud. Vâlcea – 63
- București, biserica Mitropoliei – 35
- București, biserica Sfânta Ecaterina – 34
- București, biserica Sfântul Alexe – 55, 167
- București, biserica Sfântul Gheorghe Nou – 34
- București, biserica Sfântul Spiridon Nou – 63, 112, 121
- București, biserica Zlătari – 36, 58, 63
- București, capela cimitirului Bellu – 34
- București, Curtea Veche, biserica domnească / Buna Vestire – 34, 58, 87, 97, 112, 146
- București, mănăstirea Radu Vodă – 34
- București, mănăstirea Văcărești – 24
- Câmpulung Muscel, mănăstirea „Negru Vodă”, paraclisul – 59, 60
- Căldărușani, mănăstire, jud. Ilfov – 14, 15, 31, 32, 33, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 63, 64, 98, 112, 113, 121, 142, 171, 203
- Cernica, mănăstire, jud. Ilfov – 14, 15, 24, 31, 32, 49, 58
- Biserica Sfântul Nicolae – 32
- Biserica Sfântul Gheorghe – 32, 87, 117
- Ciolanu, mănăstire, jud. Buzău – 35
- Conțești, biserică de lemn, jud. Neamț – 163
- Crasna, mănăstire, jud. Gorj – 22
- Curtea de Argeș, biserica Sfântul Nicolae, jud. Argeș – 24
- Gârcina, schit, jud. Neamț – 71
- Iași, biserica Banu – 28, 38
- Iași, biserica Sfântul Spiridon – 28
- Iași, biserica Sfântul Ioan – 25
- Iași, biserica Trei Ierarhi – 11
- Iași, mănăstirea Golia – 25
- Iași, schitul Sfânta Paraschiva – 71
- Iași, schitul Socola – 71
- Lepavina, mănăstire, în Croația – 24

- Mănăstirea Neamț, jud. Neamț - 11, 21, 36, 38, 65, 66, 71, 83, 84, 91
- Milano, mănăstirea Santa Maria delle Grazie - 44
- Palermo, mănăstirea Santa Maria dello Spasimo - 117
- Pasărea, mănăstire, biserica Sfânta Treime, jud. Ilfov, - 32, 49, 58, 87
- Pângărați, mănăstire, jud. Neamț - 163
- Rădăuți, biserica Sfântul Nicolae - 25
- Rădeana, biserica Sfântul arhanghel Mihail, jud. Bacău - 21
- Râmnic, biserica Episcopiei, jud. Vâlcea - 121
- Roma, biserica San Pietro in Vincoli - 174
- Roman, Episcopia, jud. Neamț - 163
- Biserica Sfânta Paraschiva - 28
- Roșioara, schit, jud. Prahova - 56
- Secu, mănăstire, jud. Neamț - 71, 91
- Slatina, mănăstire, jud. Suceava - 73
- Suceava, biserica Sfântul Ilie - 25
- Suceava, mănăstirea Burdujeni - 155
- Sucevița, mănăstire, jud. Suceava - 155
- Biserica din cimitir - 155
- Șcheii Brașovului, biserica Sfântul Nicolae - 34
- Târgșor, mănăstire, jud. Prahova - 57, 58, 63, 121
- Târgu Jiu, biserica „domnească” - 34
- Târgu Neamț, biserica Sfântul Haralambie - 31, 117
- Vaslui, biserica Sfântul Ioan - 186
- Văratec, schit / mănăstire, jud. Neamț - 71
- Vânători, schit, azi parohie lângă Piatra Neamț, jud. Neamț - 71
- Vorona, mănăstire, jud. Botoșani - 71
- Zamfira, mănăstire, jud. Prahova - 11, 14, 15, 35, 46, 48, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 86, 87, 91, 106, 108, 109, 112, 113, 121, 123, 142, 146, 147, 167, 168, 203
- Biserica Sfânta Troiță - 56
 - Biserica Înălțarea Domnului - 56
- Bucovina - 79
- București - 15, 31, 48, 55, 174, 190
- Budapesta / Pesta - 44
- Buzău - 31, 32, 35
- Câmpina, jud. Prahova - 51, 182, 190
- Craiova - 34
- Filioara, jud. Neamț - 13
- Filipeștii de Pădure, jud. Prahova - 56
- Focșani - 33
- Franța - 13, 15, 31, 54, 65, 66, 83, 117, 193
- Galiția - 21
- Huși - 38, 72
- Iași - 13, 18, 25, 36, 38
- Italia - 31, 44, 193
- Kiev - 21, 36
- Lille - 123
- Liov - 21, 29
- Lipănești, jud. Prahova - 56
- Madrid - 61, 117
- Milano - 43
- Moldova - 11, 12, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 33, 36, 65, 71, 73, 74, 83, 155, 158
- Moscova - 25
- Muntele Athos - 25, 32
- Onești, jud. Bacău - 35
- Paris - 51, 62, 146, 148, 193
- Ploiești - 44, 56, 57
- Polonia - 21, 36
- Puchenii Mari, jud. Prahova - 193
- Rătești, jud. Buzău - 35
- Roma - 20, 21, 29, 34, 35
- România - 12, 13, 74
- Rusia - 18, 19, 24, 26, 33
- Târgu Neamț - 79, 155
- Transilvania / Ardeal - 24, 34
- Țara Românească / Valahia - 11, 12, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 34, 36, 58, 87, 106
- Veneția - 24
- Viena - 19, 28, 29, 34, 51, 53, 186

Indice de localități, regiuni și țări

- Austria - 26
- Banat - 43
- Băicoi, jud. Prahova - 44
- Brașov - 34

Lista ilustrațiilor

Figuri în text

1. Malar Baraski, iconostas presupus a proveni de la paraclisul Cetății Neamțului, 1643. Muzeul Mănăstirii Neamț
2. Maica Domnului cu Pruncul Vlahernitissa, icoană de tâmplă, 1642-1647? Muzeul Mănăstirii Agapia [Foto Marina Sabados]
3. Malar Baraski, *Sfântul apostol Vartolomeu*, icoană de tâmplă, 1643. Muzeul Mănăstirii Neamț. Detaliu
4. Malar Baraski, *Sfântul evanghelist Ioan*, icoană de tâmplă, 1643. Muzeul Mănăstirii Neamț. Detaliu
5. Pogorârea Sfântului Duh, icoană praznicară din tâmpla bisericii Sfinții Voievozi, Rădeana, jud. Bacău, 1658 [Foto Sorin Chițu]
6. Frații Ioan și Nicolae Gârbea, pictură exterioară, biserica Sfânta Paraschiva, Vladimirești, jud. Gorj, 1832 [apud Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească* (sec. XVIII-XIX), București, 1984, fig. 54]
7. Constantin Zugrav, *Buna Vestire*, ușă împărătească provenind din tâmpla fostului paraclis Sfântul Nicolae al Mănăstirii Almaș, sfârșitul secolului al XVIII-lea. Detaliu: Maica Domnului [foto Marina Sabados]
8. Eustatie Altini, *Iisus Hristos*, icoană împărătească din tâmpla bisericii Sfânta Paraschiva, Arhiepiscopia Romanului și Bacăului, Roman, 1805 [clișeu Arhiepiscopiei Romanului și Bacăului]
9. Giovanni Schiavoni, *Sfinții apostoli Andrei și Marcu*, biserica Toma Cozma, Iași, 1838- 1843 [apud H. Blazian, *Giovanni Schiavoni*, pl. f. nr.]
10. Nicolae Lefteriu, *Fuga în Egipt*, 1858 ? Muzeul Mănăstirii Agapia
11. Nicolae Lefteriu, *Rugăciunea din grădina Ghetsimani*, biserica Sfântul Haralambie, Târgu Neamț, 1853
12. Zugravul Fotake, *Închinarea Magilor*, biserica Sfântul Nicolae, Mănăstirea Cernica, 1815
13. Zugravul Adam, *Rugăciunea din grădina Ghetsimani*, biserica Sfântul Gheorghe, Mănăstirea Cernica, 1846
14. Zugravul Adam, *Nașterea Domnului și Închinarea Magilor*, biserica Sfântul Gheorghe, Mănăstirea Cernica, 1846
15. Eustatie Altini, *Intrarea lui Veniamin Costachi în monahism*, 1813. Muzeul Mănăstirii Neamț
16. Nicu Grigorescu și Niță Părăescu, *Iisus Hristos*, icoană împărătească, 1853. Biserica Sfinții Împărați Constantin și Elena, Băicoi, jud. Prahova
17. Nicu Grigorescu și Niță Părăescu, *Sfântul Gheorghe*, icoană împărătească, 1853. Biserica Sfinții Împărați Constantin și Elena, Băicoi, jud. Prahova
18. Nicu Grigorescu și Niță Părăescu, *Sfântul Apostol Matei*, icoană împărătească, 1853. Biserica Sfinții Împărați Constantin și Elena, Băicoi, jud. Prahova. Detaliu
19. Nicu Grigorescu și Niță Părăescu, *Dumnezeu creează soarele și luna*, poala icoanei

Iisus Hristos, 1853. Biserica Sfinții Împărați Constantin și Elena, Băicoi, jud. Prahova

20. Evghenie Lazăr, *Schimbarea la Față*, icoană prăznicară, 1853. Muzeul Mănăstirii Căldărușani
21. Evghenie Lazăr, *Întâmpinarea Domnului*, icoană prăznicară, 1853. Muzeul Mănăstirii Căldărușani
22. Réveil, gravură după *Schimbarea la Față* de Rafael Sanzio, în *Musée religieux*, tom II, p. 135
23. Réveil, gravură după *Prezentarea la Templu* de Guido Reni, în *Musée religieux*, tom II, p. 91
24. Evghenie Lazăr și Nicu Grigorescu ?, *Încoronarea Maicii Domnului*, icoană din fostul iconostas al bisericii Sfântul Dumitru, 1854 ? Muzeul Mănăstirii Căldărușani
25. Nicu Grigorescu, *Încoronarea Maicii Domnului*, 1855. Muzeul Mănăstirii Căldărușani
26. Nicu Grigorescu, *Sfinții Gheorghe și Dimitrie*, 1854. Muzeul Mănăstirii Căldărușani
27. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos*, 1854 ? Muzeul Mănăstirii Căldărușani
28. Nicu Grigorescu, *Sfinții Împărați Constantin și Elena*, 1854 ? Muzeul Mănăstirii Căldărușani
29. Nicu Grigorescu, *Sfântul Spiridon cu scene din viață*, 1856 ? Biserica Sfântul Alexe, București [apud G. Oprea, R. Niculescu, *Anii de ucenicie*, fig. 14]
30. Gheorghe Tattarescu, *Iisus Pantocrator*, 1860. Paraclisul Mănăstirii „Negru Vodă”, Câmpulung Muscel [apud Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu*, pl. XIII]
31. Nicu Grigorescu ?, *Iisus Pantocrator*, turla bisericii Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856–1857
32. Nicu Grigorescu, *Nașterea Domnului*, naos, absida de sud, biserica Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856–1857
33. Nicu Grigorescu, *Învierea Domnului*, naos, absida de nord, biserica Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856–1857
34. Gheorghe Tattarescu, *Învierea Domnului*, 1860. Paraclisul Mănăstirii „Negru Vodă”, Câmpulung Muscel [apud Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu*, pl. XIV]
35. Nicu Grigorescu, *Încoronarea cu spini*, arcada de trecere din naos în pronaos, perete sud, biserica Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856–1857
36. Réveil, gravură după *Încoronarea cu spini* de Van Dyck, în *Musée religieux*, tom III, p. 153
37. Nicu Grigorescu, *Răstignirea Domnului*, arcada de trecere din naos în pronaos, perete nord, biserica Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856–1857
38. Nicu Grigorescu, *Vestirea lui Zaharia*, pronaos, perete sud, biserica Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856–1857
39. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim și Schimbarea la Față*, icoane prăznicare din tâmpla bisericii Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856–1857
40. Nicu Grigorescu, *Sfinții apostoli Vartolomeu și Filip (?)*, icoană din tâmpla bisericii Înălțarea Domnului, Mănăstirea Zamfira, 1856–1857
41. Nicu Grigorescu, *Întâlnirea Fecioarei cu Elisabeta*, 1857 ? Muzeul Mănăstirii Neamț

42. N. Grigorescu, *Fuga în Egipt*, 1857. Muzeul Mănăstirii Neamț
43. *Fuga în Egipt*, litografie după o pictură de Auguste Chauvin. Biblioteca Mănăstirii Agapia
44. Nicu Grigorescu, *Portretul mitropolitului Sofronie Miclescu*, septembrie 1858. Muzeul Mănăstirii Agapia
45. Stareța Tavefta Ursache, fotografie de epocă. Muzeul Mănăstirii Agapia
46. Mitropolitul Calinic Miclescu, fotografie din 1878. Muzeul Mănăstirii Agapia
47. Planul bisericii Sfinții Voievozi a Mănăstirii Agapia [apud G. Balș, *Bisericile moldovenesti din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, p. 146]
48. Biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia. Fațada de vest cu fereastra de tip rozasă
49. Biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia. Decor exterior, fațada de est
50. Biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia. Decor exterior, fațada de nord
51. Biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia. Arcadă pe pilaștri canelați simulați în tencuială
52. Mănăstirea Agapia după incendiul din 1903 [apud albumul „Monastirea Agapia in flăcări. 1904” (biblioteca Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, București)]
53. Biserica Mănăstirii Agapia după incendiul din 1903 [apud albumul „Monastirea Agapia in flăcări. 1904” (biblioteca Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, București)]
54. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, 1858. Muzeul Mănăstirii Agapia
55. Contractul lui Nicu Grigorescu privind pictarea bisericii Sfinții Voievozi a Mănăstirii Agapia, avers. Arhivele Naționale Istorice Centrale, București [foto Petre Mitrea]
56. Contractul lui Nicu Grigorescu privind pictarea bisericii Sfinții Voievozi a Mănăstirii Agapia, revers. Arhivele Naționale Istorice Centrale, București [foto Petre Mitrea]
57. Contractul lui Nicu Grigorescu privind pictarea bisericii Sfinții Voievozi a Mănăstirii Agapia, foaie adițională cu primele patru cășturi. Arhivele Naționale Istorice Centrale, București [foto Petre Mitrea]
58. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos în cer cu îngerii*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
59. Nicu Grigorescu, *Sf. apostol Petru*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
60. Nicu Grigorescu, *Sf. apostol Pavel*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
61. Nicu Grigorescu, *Sf. apostol Iacov*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
62. Nicu Grigorescu, *Sf. apostol Andrei*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
63. Nicu Grigorescu, *Sf. apostol Simon*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
64. Nicu Grigorescu, *Sf. apostol Filip*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea

Agapia

65. Nicu Grigorescu, *Sf. apostol Vartolomei*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

66. Nicu Grigorescu, *Sf. apostol Toma*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

67. Nicu Grigorescu, *Sf. evanghelist Matei*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

68. Nicu Grigorescu, *Sf. evanghelist Marcu*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

69. Nicu Grigorescu, *Sf. evanghelist Luca*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

70. Nicu Grigorescu, *Sf. evanghelist Ioan*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

71. Nicu Grigorescu, *Iisus și femeia cananeiancă*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

72. Réveil, gravură după *Le Christ et la Cananéenne* de Jean-Germain Drouais, în *Musée religieux*, tom II, p. 133

73. Nicu Grigorescu, *Învierea lui Lazăr*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

74. Constantin Lecca și Mișu Popp, *Învierea lui Lazăr*, 1853. Biserica domnească Buna Vestire, Curtea Veche, București

75. Nicu Grigorescu, *Iisus și femeia adulteră*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

76. Réveil, gravură după *La femme adultère* de Nicolas Poussin, în *Musée religieux*, tom II, p. 136

77. Nicu Grigorescu, *Iisus și samarineanca la fântână*, turla bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

78. Nicu Grigorescu, *Iisus și samarineanca la fântână* (poală de tâmplă ?), 1854 – 1855. Muzeul Mănăstirii Căldărușani

79. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, altarul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

80. Nicu Grigorescu, *Sfinții Trei Ierarhi Grigore, Vasile și Ioan*, altarul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

81. Nicu Grigorescu, *Sfinții ierarhi Spiridon, Nicolae și Alexandru*, altarul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

82. Nicu Grigorescu, *Nașterea Domnului*, naos, absida de sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

83. Réveil, gravură după *Adoration des bergers*, de Nicolas Poussin, în *Musée religieux*, tom II, p. 86

84. *Adorația păstorilor*, gravură după Nicolas Poussin, de Stein, imprimată la Kunstanstalt von Piloty und Lochle. Muzeul Mănăstirii Agapia

85. Nicu Grigorescu, *Învierea Domnului*, naos, absida de nord, biserica Sfinții

Voievozi, Mănăstirea Agapia

86. Evghenie Lazăr, *Învierea Domnului*, icoană prăznicară, 1853. Muzeul Mănăstirii Căldărușani
87. Constantin Lecca, Mișu Popp, *Învierea Domnului*, 1853. Biserica domnească Buna Vestire, Curtea Veche, București
88. Nicu Grigorescu, *Pruncul Iisus binecuvântând*, naos, absida de sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
89. Nicu Grigorescu, *Sfintele mucenite Ecaterina și Tecla*, naos, absida de sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
90. Nicu Grigorescu, *Sfintele curioase Elisabeta și Paraschiva*, naos, absida de sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
91. Naos, absida de sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
92. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos binecuvântând*, naos, absida de nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
93. Nicu Grigorescu, *Sfintele curioase Olimpiada și Eupraxia*, naos, absida de nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
94. Nicu Grigorescu, *Sfintele mucenite Varvara și Agapia*, naos, absida de nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
95. Naos, absida de nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
96. Nicu Grigorescu, *Sfântul Evstatie Plachida*, naos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
97. Nicu Grigorescu, *Sfântul Teodor*, naos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
98. Nicu Grigorescu, *Binecuvântarea pruncilor*, naos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
99. Nicu Grigorescu, *Rugăciunea din grădina Ghetsimani*, arcada de trecere din naos în pronaos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
100. Nicu Grigorescu, *Drumul Crucii*, arcada de trecere din naos în pronaos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
101. Réveil, gravură după *Portement de croix de Rafael*, în *Musée religieux*, tom III, p. 156
102. Nicu Grigorescu, *Punerea în mormânt*, arcada de trecere din naos în pronaos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
103. Réveil, gravură după *Mise au tombeau de Tizian*, în *Musée religieux*, tom III, p. 161
104. Nicu Grigorescu, *Sfânta Treime Noutestamentară*, cupola pronaosului, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
105. Nicu Grigorescu, *Sf. proroc Zaharia*, cupola pronaosului, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
106. Nicu Grigorescu, *Sf. proroc Daniil*, cupola pronaosului, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
107. Nicu Grigorescu, *Sf. proroc Isaia*, cupola pronaosului, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
108. Nicu Grigorescu, *Sf. Ioan Botezătorul*, cupola pronaosului, biserica Sfinții

Voievozi, Mănăstirea Agapia

109. Nicu Grigorescu, *Plângerea prorocului Ieremia*, pronaos, perete nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
110. Nicu Grigorescu, *Iisus prezice ruinarea Ierusalimului*, pronaos, perete sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
111. Nicu Grigorescu, *Sf. cuvios Antonie*, pronaos, perete sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
112. Nicu Grigorescu, *Sf. cuvios Vlăsie*, pronaos, perete sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
113. Nicu Grigorescu, *Sf. cuvios Eftimie*, pronaos, perete nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
114. Nicu Grigorescu, *Sf. cuvios Teodosie*, pronaos, perete nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
115. Nicu Grigorescu, *Intrarea lui Iisus în Ierusalim*, pronaos, perete vest, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
116. Nicu Grigorescu, *Dumnezeu a făcut cerul și pământul (ziua întâia)*, vechiul pridvor, calotă spre sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
117. Nicu Grigorescu, *Dumnezeu a despărțit lumina de întuneric (ziua întâia)*, vechiul pridvor, calotă spre nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
118. Nicu Grigorescu, *Îngerul părăsind familia lui Tobie*, vechiul pridvor, perete est, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
119. Réveil, gravură după *La famille de Tobie* de Rembrandt, în *Musée religieux*, tom I, p. 70
120. Nicu Grigorescu, *Moise făcând să curgă apă din stâncă*, vechiul pridvor, perete est, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
121. Nicu Grigorescu, *Samuel anunțând pedeapsa preotului Eli și a fiilor săi*, vechiul pridvor, perete sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
122. Nicu Grigorescu, *Daniil în groapa cu lei*, vechiul pridvor, perete nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
123. Nicu Grigorescu, *Dumnezeu odihnindu-se în ziua a șaptea*, pridvor, bolta spre sud, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
124. Nicu Grigorescu, *Raiul*, pridvor, perete est, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
125. Nicu Grigorescu, *Doi îngeri*, pridvor, bolta spre nord, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
126. Decor cu însemne liturgice și alte ornamente, arcada dintre naos și pronaos, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
127. *Sfinții arhangheli Mihail și Gavriil*, icoana hramului, secolul al XX-lea. Biserica Sfinții Voievozi, fațada de sud, Mănăstirea Agapia
128. Nicu Grigorescu, *Samuel anunțând pedeapsa preotului Eli și a fiilor săi*. Detaliu: natură moartă cu vase de aramă
129. Nicu Grigorescu, *Doi îngeri*, pridvor. Detaliu inger
130. Nicu Grigorescu, *Sfânta mucenică Varvara*. Detaliu

131. Nicu Grigorescu, *Sfânta mucenică Tecla*. Detaliu
132. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim*. Detaliu
133. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim*. Detaliu
134. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim*. Detaliu
135. Nicu Grigorescu, *Sfântul Evsatie Plachida*. Detaliu
136. Nicu Grigorescu, *Sfânta cuvioasă Elisabeta*. Detaliu
137. Nicu Grigorescu, *Sfânta cuvioasă Olimpiada*. Detaliu
138. Nicu Grigorescu, *Sfântul evanghelist Matei*
139. Nicu Grigorescu, *Iisus și samarineanca la fântână*. Detaliu
140. Nicu Grigorescu, *Intrarea în Ierusalim*. Detaliu
141. Nicu Grigorescu, *Sfintele mucenice Varvara și Agapia*. Detaliu
142. Nicu Grigorescu, *Drumul Crucii*. Detaliu
143. Nicu Grigorescu, *Sfintele cuvioase Elisabeta și Paraschiva*. Detaliu
144. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
145. Iconostasul bisericii Adormirea Maicii Domnului, Mănăstirea Bistrița, jud. Neamț, prima jumătate a secolului al XIX-lea
146. Ușile împărătești, biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
147. Eustatie Altini, *Maica Domnului cu Pruncul*, icoană împărătească, 1805.
Iconostasul bisericii Sfânta Paraschiva, Roman, Arhiepiscopia Romanului și Bacăului [clișeu al Arhiepiscopiei Romanului și Bacăului]
148. Anonim, *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul*, poală de tâmplă. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
149. Nicu Grigorescu, *Sfântul Ioan Botezătorul*, icoană împărătească. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
150. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, icoană împărătească. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
151. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, icoană împărătească. Semnătura pictorului
152. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos*, icoană împărătească. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
153. Nicu Grigorescu, *Sfinții arhangheli Mihail și Gauril*, icoana împărătească de hram. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
154. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos*, icoană împărătească. Semnătura pictorului
155. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, icoană împărătească. Detaliu
156. Nicu Grigorescu, *Intrarea Maicii Domnului în Biserică*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
157. Nicu Grigorescu, *Învierea Domnului*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
158. Nicu Grigorescu, *Înălțarea Domnului*, icoană prăznicară. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

159. Nicu Grigorescu, *Întâmpinarea Domnului, icoană prăznicară*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
160. Nicu Grigorescu, *Pogorârea Sfântului Duh, icoană prăznicară*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
161. Nicu Grigorescu, *Schimbarea la Față și Intrarea în Ierusalim*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
162. Nicu Grigorescu, *Nașterea Domnului, icoană prăznicară*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
163. Nicu Grigorescu, *Adormirea Maicii Domnului, icoană prăznicară*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
164. Anonim, *Mandylion, pictură rusească ?*, a doua jumătate a secolului al XIX-lea
165. Nicu Grigorescu, *Cina cea de Taină*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
166. Réveil, gravură după *Cina cea de Taină* de Leonardo da Vinci, în *Musée religieux*, tom II, p. 148
167. Nicu Grigorescu, *Sfântul apostol Pavel și Sfântul evanghelist Matei*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
168. Nicu Grigorescu, *Sfântul apostol Petru și Sfântul evanghelist Ioan*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
169. Nicu Grigorescu, *Sfântul evanghelist Marcu ? și sfânt apostol neidentificat*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
170. Nicu Grigorescu, *Sfânt apostol neidentificat și Sfântul evanghelist Luca ?* Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
171. Nicu Grigorescu, *Sfântul apostol Toma ? și Sfântul apostol Andrei ?* Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
172. Nicu Grigorescu, *Sfânt apostol neidentificat și Sfântul apostol Filip ?* Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
173. Nicu Grigorescu, *Iisus Judecător, registrul apostolilor*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
174. Nicu Grigorescu, *Sfântul proroc Daniil*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
175. Nicu Grigorescu, *Sfântul proroc Moise*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
176. Nicu Grigorescu, *Sfântul proroc David*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
177. Nicu Grigorescu, *Sfântul proroc Solomon*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
178. Nicu Grigorescu, *Sfântul proroc Aaron*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
179. Nicu Grigorescu, *Sfântul proroc Iezechiil*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
180. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului orantă*. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia

181. Nicu Grigorescu, crucea Răstignirii și moleniile. Iconostasul bisericii Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia
182. Actul de întemeiere a muzeului Mănăstirii Agapia, din 1927. Muzeul Mănăstirii Agapia
183. Muzeul Mănăstirii Agapia. Sala Grigorescu
184. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, 1858. Detaliu
185. Cămpina, casa lui Nicolae Grigorescu. Interior cu o variantă a icoanei *Maica Domnului cu Pruncul*, fotografie de la începutul secolului al XX-lea [apud G. Opreșcu, <R. Niculescu>, N. Grigorescu, vol. II, fig. 249]
186. Nicu Grigorescu, *Iisus Hristos*, 1860–1861 ? Muzeul Mănăstirii Agapia
187. Nicu Grigorescu, *Maica Domnului cu Pruncul*, 1860–1861 ? Muzeul Mănăstirii Agapia
188. „*La Madonna di S. Sisto di Raffaello*”, imprimată de Th. Kammerer și G. Bodmer. Biblioteca Mănăstirii Agapia
189. Nicu Grigorescu, *Iisus pe Dealul Golgotei*, 1858 ? Muzeul Mănăstirii Agapia
190. „*Iisus pe Dealul Golgotei*”, imprimată de Verlag A. Planck & Sohn, Mariahilferstrasse N^o 75 in Wien. Biblioteca Mănăstirii Agapia
191. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Daniil și Ieremia*. Muzeul Mănăstirii Agapia
192. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Ilie și Zaharia*. Muzeul Mănăstirii Agapia
193. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Moise și David*. Muzeul Mănăstirii Agapia
194. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Solomon și Aaron*. Muzeul Mănăstirii Agapia
195. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Iacov și Iezechiil*. Muzeul Mănăstirii Agapia
196. Nicu Grigorescu ?, *Sfinții proroci Ghedeon și Avacum*. Muzeul Mănăstirii Agapia
197. Nicu Grigorescu ?, *Maica Domnului cu Pruncul*, 1858. Muzeul Mănăstirii Agapia
198. Nicu Grigorescu ?, *Sfântul Dimitrie*, aplică radială. Muzeul Mănăstirii Agapia
199. Nicu Grigorescu ?, *Sfânta Ecaterina*, aplică radială. Muzeul Mănăstirii Agapia
200. Nicu Grigorescu ?, *Sfânta Maria Magdalena*, aplică radială. Muzeul Mănăstirii Agapia
201. Nicu Grigorescu ?, *Ungerea lui Iisus de către femeia păcătoasă*, 1858 ? Muzeul Mănăstirii Agapia
202. Nicolae Grigorescu, *Sfântul Dumitru*, schiță pentru ușa diaconească de sud, post 1903. Muzeul Mănăstirii Agapia
203. Nicolae Grigorescu, *Portretul Margaretei Vlahuță*, 1903. Muzeul Mănăstirii Agapia
204. Nicolae Grigorescu, *Poartă la Agapia*, 1902–1903? Muzeul Mănăstirii Agapia
205. Elevă a școlii de pictură de la Agapia?, *Prapor Învierea Domnului*. Muzeul Mănăstirii Agapia
206. Elevă a școlii de pictură de la Agapia? *Prapor Sfânta Treime Noutestamentară*. Muzeul Mănăstirii Agapia
207. Raportul pictorului George Șiler, avers. București, Arhivele Naționale Istorice Centrale [foto Petre Mitrea].

Planșe

Planșa I Mănăstirea Agapia la începutul secolului al XX-lea (apud Alex. Antoniu, Album general al României, partea I, Stengerl & Co. Dresden u. Berlin, 1901, il. 5)

Planșa II Nicu Grigorescu și Niță Părăescu, Sfântul Apostol Matei, icoană împărătească, 1853. Biserica Sfinții Împărați Constantin și Elena, Băicoi, jud. Prahova

Planșa III Biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia. 1. Vedere dinspre sud-vest. 2. Vedere dinspre sud-est

Planșa IV Biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia. 1. Fațada de est. 2. Fațada de nord. Martor al paramentului original

Planșa V Biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia. 1. Latura de sud a diaconiconului. 2. Latura de nord. Detaliu arcadă simulată în tencuială. 3. Latura de nord. Detaliu capitel

Planșa VI Biserica Sfinții Voievozi, Mănăstirea Agapia. Fațada de est

Planșa VII Pictura bisericii Sfinții Voievozi a Mănăstirii Agapia. Vedere generală

Planșa VIII / 1-2 Nicu Grigorescu Iisus în cer cu îngerii, turla bisericii Sfinții Voievozi. Detalii

Planșa IX / 1-2 Nicu Grigorescu Iisus în cer cu îngerii, turla bisericii Sfinții Voievozi. Detalii îngeri

Planșa X / 1-2 Nicu Grigorescu, Iisus și femeia cananeiancă, baza turlei bisericii Sfinții Voievozi. Detalii

Planșa XI Biserica Sfinții Voievozi. Baza turlei

Planșa XII / 1-3 Nicu Grigorescu, Învierea lui Lazăr, baza turlei bisericii Sfinții Voievozi. Detalii

Planșa XIII / 1-3 Nicu Grigorescu, Iisus și femeia adulteră, baza turlei bisericii Sfinții Voievozi. Detalii

Planșa XIV Nicu Grigorescu, Iisus și samarineanca la fântână. Baza turlei bisericii Sfinții Voievozi. Detaliu

Planșa XV / 1-2 Nicu Grigorescu, Nașterea Domnului, naos, perete sud, biserica Sfinții Voievozi. Detalii

Planșa XVI Nicu Grigorescu, pictură din naos, biserica Sfinții Voievozi. 1. Latura de sud 2. Sfântul Teodor, detaliu

Planșa XVII / 1-2 Nicu Grigorescu, Binecuvântarea pruncilor, naos, biserica Sfinții Voievozi. Detalii

Planșa XVIII / 1-2 Nicu Grigorescu, Rugăciunea din grădina Ghetsimani, arcada de trecere din naos în pronaos, biserica Sfinții Voievozi. Detalii

Planșa XIX / 1-2 Nicu Grigorescu, Drumul Crucii, arcada de trecere din naos în pronaos, biserica Sfinții Voievozi. Detalii

Planșa XX Nicu Grigorescu, Plângerea prorocului Ieremia, pronaos, biserica Sfinții Voievozi. Detaliu

Planșa XXI Nicu Grigorescu, pictură din pronaos, Biserica Sfinții Voievozi. 1. Plângerea prorocului Ieremia, detaliu. 2. Iisus prezice rumarea Ierusalimului, detaliu

Planșa XXII / 1-2 Nicu Grigorescu, Sfinții cuvioși Antonie și Vlasie, pronaos, Biserica Sfinții Voievozi. Detalii

Planșa XXIII / 1-2 Nicu Grigorescu, Sfinții cuvioși Eftimie și Teodosie, pronaos, Biserica Sfinții Voievozi. Detalii

Planșa XXIV / 1-3 Nicu Grigorescu, Îngerul părăsind familia lui Tobie, vechiul pridvor, biserica Sfinții Voievozi. Detalii

Planșa XXV / 1-2 Nicu Grigorescu, Moise făcând să curgă apă din stâncă, vechiul pridvor, biserica Sfinții Voievozi. Detalii

Planșa XXVI Nicu Grigorescu, pictură în vechiul pridvor, biserica Sfinții Voievozi.

1. Dumnezeu a făcut cerul și pământul, detaliu. 2. Dumnezeu a despărțit lumina de întuneric, detaliu

Planșa XXVII / 1-2 Nicu Grigorescu, pictură în pridvor, biserica Sfinții Voievozi. Detalii

Planșa XXVIII Nicu Grigorescu, tâmpla bisericii Sfinții Voievozi. Detalii. 1. Învierea Domnului, ușa împărătească. 2. Sfântul Gheorghe, ușa diaconească de nord.

3. Registrele apostolilor și profeților

Planșa XXIX Nicu Grigorescu, tâmpla bisericii Sfinții Voievozi. 1-2. Sfinții arhangheli Mihail și Gavriil icoana de hram, detalii. 3. Sfântul Ioan Botezătorul, icoană împărătească, detaliu

Planșa XXX / 1-2 Nicolae Grigorescu, Iisus Hristos, icoană împărătească, tâmpla bisericii Sfinții Voievozi. Detalii

Planșa XXXI Nicu Grigorescu, tâmpla bisericii Sfinții Voievozi. 1. Iisus Hristos, icoană din registrul apostolilor, detaliu. 2. Cina cea de Taină, detaliu

Planșa XXXII Nicu Grigorescu, icoane prăznicare, tâmpla bisericii Sfinții Voievozi.

1. Nașterea Maicii Domnului. 2. Buna Vestire. 3. Botezul Domnului

Planșa XXXIII Nicu Grigorescu, icoane din registrul apostolilor al iconostasului bisericii Sfinții Voievozi. Detalii: 1. Sfântul apostol Petru. 2. Sfântul apostol Toma? 3. Sfântul apostol Pavel. 4. Sfântul apostol Andrei?

Planșa XXXIV Nicu Grigorescu, Maica Domnului orantă, icoană din tâmpla bisericii Sfinții Voievozi. Detaliu

Planșa XXXV Nicu Grigorescu, Sf. proroc Daniil, icoană din tâmpla bisericii Sfinții Voievozi. Detaliu

Planșa XXXVI Nicu Grigorescu, Maica Domnului cu Pruncul, Muzeul Mănăstirii Agapia. Detaliu

Planșa XXXVII / 1-3 Nicu Grigorescu, Iisus pe dealul Golgotei, Muzeul Mănăstirii Agapia. Detalii

Cuvânt înainte [Monahia Olimpiada Chiriac]	7
Cuvânt de mulțumire din partea autorului	9
Mănăstirea Agapia și Nicolae Grigorescu	11
<i>O mănăstire veche de peste două veacuri ...</i>	
<i>...și pictorul de numai 20 de ani</i>	
<i>Agapia, Grigorescu și Unirea</i>	
<i>Contemporanii despre pictura lui Grigorescu de la Agapia</i>	
<i>Posteritatea despre pictura de la Agapia</i>	
<i>O carte-album închinată operei de la Agapia a tânărului Grigorescu</i>	
Note	
Cum se pictau bisericile înainte și în vremea lui Grigorescu	18
<i>Un editorial de artă din 1847</i>	
<i>Începuturile picturii așa-zis „după natură” în bisericile românești</i>	
<i>Zugravi „de subțire” și pictori academiști în bisericile românești</i>	
<i>Clerici români – cititori de cultură în vremea renașterii naționale</i>	
Note	
Pictura lui Grigorescu înainte de Agapia	43
<i>Pictor de icoane la 12 ani</i>	
<i>Prima comandă importantă: icoanele bisericii din Băicoi</i>	
<i>Alături de zugravii din școala de la Căldărușani</i>	
<i>Primul contract ca pictor muralist: Mănăstirea Zamfira</i>	
<i>Interludiu la Mănăstirea Neamț</i>	
Note	
Pictura lui Grigorescu de la Agapia	71
<i>Mănăstirea Agapia la mijlocul veacului al XIX-lea</i>	
<i>Stareta Tavefta Ursache: o femeie care „ar fi guvernat o țară”</i>	
<i>„Restaurarea” bisericii lui Gavril Hatmanul la mijlocul secolului al XIX-lea</i>	
<i>Un ansamblu de pictură și contractul cu Nicu Grigorescu</i>	
<i>Programul iconografic al picturii murale</i>	
<i>Pictorul și arta sa</i>	
<i>Catapeteasma</i>	
<i>Alte icoane și tablouri ale lui N. Grigorescu de la Agapia</i>	
<i>Școala de pictură înființată de tânărul Grigorescu la Agapia</i>	
<i>„Unu monumentu unicu în arta picturei”</i>	
<i>Bursa de studiu și plecarea în Franța</i>	
Note	
Încheiere	203
Anexe – Inscricții și documente	205
Grigorescu at Agapia Monastery [summary]	211
Grigoresco au monastère d'Agapia [résumé]	216
Bibliografia	221
Indice	225
Lista ilustrațiilor	229

